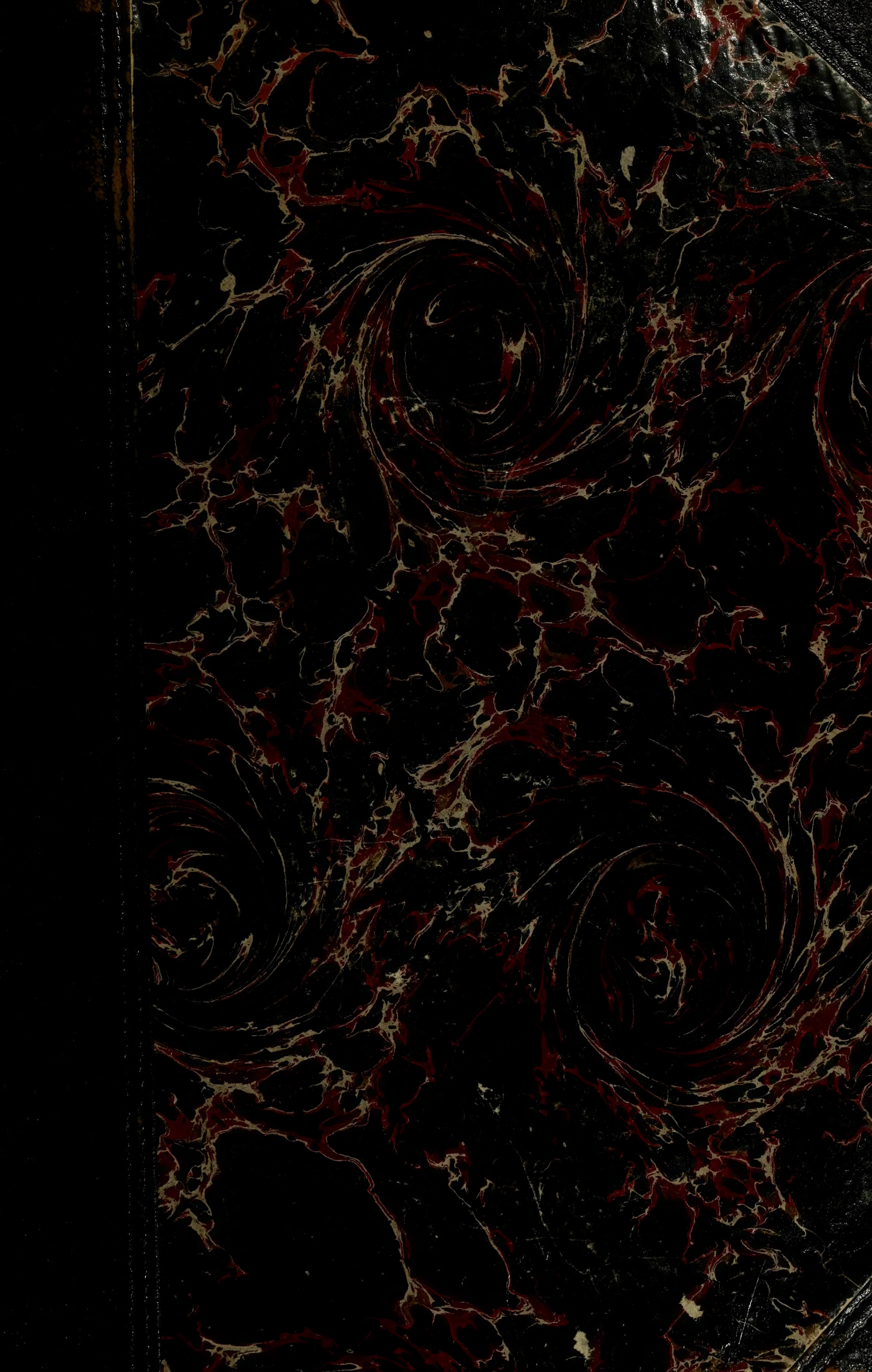


Geschichte der Musik

in

Italien, Deutschland und Frankreich.

Von den

ersten christlichen Zeiten bis auf die Gegenwart.

Fünfundzwanzig Vorlesungen

von

Franz Brendel.

Durchgesehen und ergänzt von Robert Hövker.



LEIPZIG
Bibliographische Anstalt
Adolph Schumann.
1903.

VORWORT.

Mehr als ein halbes Jahrhundert ist vergangen, seit Franz Brendel seine „25 Vorlesungen über die Geschichte der Musik in Italien, Deutschland und Frankreich“ gehalten, und noch immer weiss sich diese Darstellung der musikgeschichtlichen Entwicklung einen so zahlreichen Leserkreis zu wahren, wie er für ein Werk ähnlicher Gattung selten zu finden ist. Liegt es an der Vollständigkeit in der Aufzählung der wichtigen Geschehnisse aus alter und neuer Zeit, sind es die Ergebnisse interessanter und mühsamer Detailforschung, die uns einen Einblick in das Leben und Wirken der grossen Meister der Tonkunst gewähren, ist es etwa seine Zweckmässigkeit für den unterrichtlichen Gebrauch, was dem Buche die weite Verbreitung und dauernde Anerkennung verschafft hat? Nein — der Autor war sich dessen bewusst, dass das Publikum, zu dem er sprach und für das er schrieb, die gesamte gebildete musikalische Welt sei, und indem er die Art seiner Darstellung den Bedürfnissen dieser anzupassen wusste, indem er in geistvoller und fesselnder Weise das Ideelle und zugleich Gemeinverständliche der Erscheinungsformen der Kunst hervorhob und nicht an der Betrachtung des Materiellen sich genügen liess, indem er auch als eifriger Förderer des Neuen doch nach unparteiischer Objektivität strebte, hat er ein Werk geschaffen, das nicht nur als ein Spiegel seiner Zeit den damaligen Entwicklungsstandpunkt der Kunst als das folgerichtige Ergebnis des Ringens und Emporstrebens der leitenden Kunstideen in trefflicher Beleuchtung erkennen lässt, sondern auch vermöge der in ihm zur Erscheinung gelangenden durchgeistigten Kunstanschauung bleibenden Wert besitzt; war es ja doch auch nicht ein zügelloser Enthusiasmus, der den nunmehr schon seit mehr als drei Jahrzehnten nicht mehr unter

den Lebenden weilenden Verfasser dazu trieb, für die reformatorischen Bestrebungen Wagner's und Liszt's einzutreten, sondern der ästhetisch und historisch geschulte kritische Scharfblick, der ihn befähigte, Urteile über die produktive Kunstthätigkeit seiner Zeitgenossen und deren Bedeutung für die geschichtliche Entwicklung der Tonkunst auszusprechen, die noch heute zu Recht bestehen. Dass sich Brendel nicht scheute, sein eigenes Urteil zu berichtigen, wenn die Zeit und mit ihr ein erneutes eingehenderes Studium es ihn als irrig erkennen liess und aus dieser seiner Meinungsänderung auch in öffentlicher Aussprache keinen Hehl machte, dass er ferner durch Aufstellung allgemein giltiger Gesichtspunkte für die historisch-kritische Betrachtungsweise ein sicheres Fundament gewann, von dem aus die Vergangenheit und Gegenwart der Kunst in ihrer fortschrittlichen Entwicklung gegeneinander abgewogen zu werden vermögen, ja durch die selbst einem prophetischen Ausblick in die Zukunft die Absurdität genommen wird, das drückt seiner Kritik den Stempel der Wahrheit auf, dadurch wurde seine Art der Darstellung von weittragendem Einfluss auf die musikalische Kritik und Geschichtsschreibung seiner Zeitgenossen wie einer späteren Generation.

Ueber die ihn bei der Abfassung seines Werkes leitenden Prinzipien hat sich der Verfasser in den Vorworten der ersten vier Auflagen eingehend geäussert, sodass mir nur übrig bleibt, über die Art meiner Thätigkeit bei der vorliegenden Neu-Auflage in Kürze einige Andeutungen zu geben.

Je mehr Ausdehnung der Zeitraum gewinnt, der seit dem Entstehen dieser Vorlesungen verflossen, desto schwieriger gestaltet sich die Aufgabe, dieselben nach des Verfassers Vorgehen so umzugestalten, dass sie den Eindruck erwecken, „als ob sie erst vor kurzem gehalten worden wäre“. Wenn durch das Bestreben, den Originaltext nach Form und Inhalt so wenig wie möglich anzutasten, die eigene abweichende Meinung, soweit es thunlich, zu unterdrücken, sowie die kritischen Auslassungen Brendel's, auch wo sie mit den herrschenden Anschauungen der Jetztzeit nicht mehr in allen Punkten übereinstimmen, in der beabsichtigten Wirkung nicht abzuschwächen, dabei doch aber dem Fortschritt der zeitlichen Entwicklung gebührend Rechnung zu tragen, wenn durch dieses Bestreben kleine Unebenheiten der Darstellung, ein stellenweiser Mangel strenger Konsequenz entstanden sein sollte, so bittet der Herausgeber um geneigte Nachsicht; er ist sich der Unvollkommenheit der eigenen Arbeit, die durch die Form der Vorlesung und das ihr anhaftende

charakteristisch Persönliche sich noch schwieriger gestaltet, als eine Ergänzung des rein Stofflichen, wohl bewusst. Abgesehen von geringfügigen Aenderungen redaktioneller Art, von einigen Korrekturen geschichtlicher Daten wie mannigfacher Zeitbestimmungen waren es zunächst Nachträge über bedeutendere Komponisten, deren Wirken sich bis über das Jahr des Erscheinens der vierten Auflage, 1867, hinaus erstreckt, die in der Neuauflage Platz finden mussten. Sodann erschien es notwendig, das Kapitel über Wagner in ausführlicherer Darstellung fortzuführen, da es dem Verfasser nicht vergönnt war, diejenigen Werke Wagner's selbst zu hören, in denen die reformatorischen Ideen des musikalischen Dramas am vollkommensten in Erscheinung traten, und da doch die Notwendigkeit eines verständnisvollen Sicheinlebens in diese letzteren vom Verfasser mit besonderem Nachdruck betont ist. Endlich musste auch die Neuzeit, wenigstens in den Hauptvertretern unter den schaffenden Künstlern in entsprechender Weise einer Betrachtung unterzogen werden, wobei es sich nicht vermeiden liess, dass die stoffliche Darstellung auch nach Seite der Anordnung hin teilweise eine durchgreifende Umgestaltung erfahren musste.

So möge denn das Werk noch fernerhin viele dazu anregen, über den Geist und die Gesetze nachzusinnen, die im Werden und Leben der Kunst herrschen, um dadurch die eigene Kunstanschauung, das eigene Urteil zu bilden. Nicht auf das Erlernen vieler Namen und Zahlen kommt es an. Die ausschliessliche Aneignung von positiven Merkstoffen kommt einseitig dem Gedächtnis zugute, sie gleicht einem toten Kapital, ist Ballast, der die freie Geistesthätigkeit hemmt, wenn nicht die Phantasie angeregt wird, sich dieser Stoffe zu bemächtigen, ihnen Bewegung und Leben zu verleihen.

Cöthen in Anhalt, im September 1902.

Robert Hövker.

VORWORT
ZUR ERSTEN AUFLAGE.

Die Aufgabe, welche ich mir stellte, die Gesichtspunkte, welche für die nachfolgenden Vorlesungen die leitenden waren, sind zu Anfang der ersten angegeben. Hier bedarf es demnach nur noch einiger Andeutungen zur Verständigung mit dem Leser.

Die Vorlesungen wurden wiederholt vor einem zugleich aus Dilettanten und Laien bestehenden Publikum gehalten. Die Rücksicht darauf, dass nicht allein Musiker von Fach das Auditorium bildeten, musste die Behandlung des Stoffs, die populäre Haltung bestimmen. Jetzt, bei der Herausgabe, schien es mir angemessen, diese Gestalt und Fassung beizubehalten, indem ich der Ansicht war, dass die Gesichtspunkte, unter denen die Vorlesungen gehalten wurden, auch für ein gedrucktes Werk gerade in der Gegenwart und bei den jetzigen Verhältnissen die notwendig gebotenen sind.

Dem Musiker bieten sich, will er sich mit der Geschichte seiner Kunst speziell vertraut machen, mehrere ausgezeichnete, auf die gründlichsten Forschungen gestützte, umfassende Werke dar. Diese Werke sind zur Zeit aber mehr für den Musik-Gelehrten; sie haben für den Künstler etwas Abschreckendes, und die Folge davon ist, dass die Geschichte der Musik nur erst sehr geringen Eingang unter dem zunächst beteiligten Publikum gefunden hat. Ausserdem sind sie meist sehr kostspielig und auch dies war ein Hindernis der Anschaffung für den grössten Teil der eben nicht glänzend gestellten Musiker. Unter diesen Umständen erscheint für diese ein Handbuch in der gegenwärtigen Fassung wünschenswert.

Demnächst kommt es in der Gegenwart vorzugsweise darauf an, die Geschichte der Musik dem grossen, gebildeten, wenn auch nichtmusikalischem Publikum zugänglich zu machen. Weil sie bisher mehr nur für den eigentlichen Forscher vorhanden war, so hatte

dies die Folge, dass viele kunstsinnige, aber nicht speziell musikalisch gebildete Männer und Frauen, an deren Gewinnung uns sehr gelegen sein muss, des hauptsächlichsten Einführungsmittels in die Tonkunst entbehren mussten, dass diese wohl mit dem, was das Tagesleben unmittelbar bot, sich bekannt zu machen, zu einer umfassenderen Anschauung der gesamten Kunstentwicklung jedoch nicht zu gelangen vermochten. In Rücksicht darauf war es die Aufgabe, die Sache so darzustellen, dass diesem Teil des Publikums der Eingang wesentlich erleichtert wurde. Dabei handelte es sich nicht um eine populäre Zusammenstellung bekannter Thatsachen, nicht um ein Werk zur oberflächlichen Orientierung für Dilettanten im gewöhnlichen Sinne. Es war meine Absicht, die Geschichte der Musik unter den grossen durch die Wissenschaft und das Leben der Neuzeit gewonnenen Gesichtspunkten, so weit dies zur Zeit möglich, zu betrachten, um dem nichtmusikalischen, aber wissenschaftlich und künstlerisch gebildeten Leser Gelegenheit zu bieten, zu seiner Orientierung von dem ihm näher Liegenden seinen Ausgangspunkt zu nehmen.

Bei dem Widersprechenden der Ansichten und der Zersplitterung derselben, ferner bei den zahllosen subjektiven Sympathien und Antipathien, in denen sich die Tonkünstler gefallen, bei der Neigung zu extremer Einseitigkeit, ist es notwendig, auf eine grössere Einigung der Ansichten hinzuarbeiten, gewissermassen einen Ausgangspunkt für die Auffassung hinzustellen, der, mag auch sehr vieles weiterhin zu ergänzen und zu berichtigen sein, doch das für sich hat, einige Grundzüge festzustellen. Dazu bot das eingeflochtene Raisonnement Gelegenheit. So erschien mir das, was für die vorhin bezeichneten Leser, meiner Ansicht nach, als Ausgangspunkt dienen kann, für den Musiker als Ziel, bestimmt, ihn aus der einseitigen Betrachtungsweise seiner Kunst herauszuführen, zu einer höheren Auffassung hinzuleiten. Die Geschichte der Musik ist in dieser Fassung zugleich eine praktische Aesthetik, und die beste Vorbereitung, sowohl objektiv als subjektiv, für diese Wissenschaft.

Endlich war noch ein vierter Gesichtspunkt für mich der leitende.

Man hat bis jetzt noch nicht versucht, die Neuzeit zum Gegenstand einer zusammenhängenden Darstellung zu machen. Man beschäftigte sich überwiegend immer mit der Vergangenheit, und so musste es schwer fallen, zu einer wirklichen Orientierung, zu einem Begreifen der gesamten Entwicklung bis herab auf die Gegenwart zu kommen. Mein Streben nach dieser Seite hin war, zur Einsicht

in das zu gelangen, was gegenwärtig zu thun ist, und so habe ich der Neuzeit die ausführlichste Betrachtung gewidmet, die Geschichte der älteren gewissermassen nur als Vorbereitung dafür betrachtend.

Im allgemeinen stellte ich mir die Aufgabe, den öfters etwas starren und trocknen Stoff möglichst flüssig zu machen, durch meine Behandlung die Beschäftigung mit der Sache zu erleichtern. Ich suchte die Mitte zu halten zwischen einer streng wissenschaftlichen und einer bloss für die Unterhaltung bestimmten Darstellung.

Nach einer Bemerkung Kiesewetter's ist alles das, was wir auf dem Gebiet der Geschichte der Musik jetzt unternehmen, nur als Vorarbeit zu betrachten. Möge man daher im Hinblick auf die Schwierigkeit der Sache mit Nachsicht das Gegebene beurteilen.

Leipzig, den 1. Oktober 1851.

Der Verfasser.

VORWORT
ZUR ZWEITEN AUFLAGE.

Noch einiges habe ich bei dieser zweiten Auflage dem schon Gesagten hinzuzufügen.

Das vorliegende Werk wird gegenwärtig in zwei Bänden ausgegeben, weil es an Ausdehnung um mehrere Bogen gewonnen hat. Der erste Band enthält zwar nur einige Ergänzungen, der zweite dagegen erscheint, namentlich in seiner zweiten Hälfte, vollständig umgearbeitet, und es ist darin der neuesten Zeit ausführlicher noch, als es bei der ersten Auflage möglich war, Rechnung getragen worden.

Ich habe mit gutem Grund die Form der Vorlesungen gewählt und daher auch gegenwärtig beibehalten. Viele unserer Leser haben nicht die Musse, ohne längere Unterbrechungen sich der Lektüre eines grösseren Buches zu widmen. Diesen muss der Autor entgegen zu kommen suchen, wenn er dieselben überhaupt für seinen Gegenstand gewinnen will. Die Form der Vorlesungen bietet eine derartige Bequemlichkeit; sie gestattet nicht bloss eine leichtere Orientierung, sie nötigt geradezu den Darstellenden zu übersichtlicherer Anordnung. Deshalb sind zugleich die bei Vorlesungen notwendigen Wiederholungen zu Anfang, sowie die öfteren Hindeutungen auf Nachfolgendes am Schlusse stehen geblieben. Einiges andere dagegen, was mehr lokaler Natur war, habe ich beseitigt.

Die Geschichte der Musik hat in den letzten Jahren wieder manche namhafte Förderung erfahren. Diese Fortschritte mussten berücksichtigt werden. Ich habe das neu Hinzugekommene dem früheren Texte einverleibt, da ich es, aus dem angegebenen Grunde möglichster Erleichterung der Lektüre, verschmähte, Anmerkungen zu machen. Die Vorlesungen erscheinen daher bezüglich der Zeit

in einer Gestalt, als ob sie erst vor kurzem gehalten worden wären. Es war dies jedoch im Jahre 1850 der Fall.

Was die Grundsätze betrifft, welche ich als die leitenden festhalten zu müssen glaubte, so ist das Wichtigste bereits in dem Vorwort zur ersten Auflage, sowie in der Einleitung zur ersten Vorlesung, erwähnt.

Eine besondere Aufmerksamkeit habe ich auf die Schichtung des Materials, die Gruppierung des Stoffs verwendet. Darauf schien es mir vor allem anzukommen, wenn vor den Augen des Lesers ein deutliches Bild der bisherigen Entwicklung wirklich aufgestellt werden sollte. Die Gruppierung des Stoffs in den meisten der vorhandenen Werke war nicht übersichtlich. Ich glaube, mit der meinigen, in der Hauptsache wenigstens, das Richtige getroffen zu haben, ohne damit in Abrede zu stellen, dass bei weiteren Fortschritten Umstellungen notwendig sein werden.

Ein zweiter ebenso wichtiger Zweck war für mich — worauf ich auch schon früher hingedeutet habe — eine annähernde Feststellung der allgemeinsten Gesichtspunkte, der Kategorien, unter denen die Hauptepochen und die Haupterscheinungen zu begreifen sind. Diesen Schritt zu thun, schien mir vorzugsweise an der Zeit, um der Willkür oder Einseitigkeit in der Auffassung, der Zersplitterung und Vereinzelung in den Ansichten entgegenzutreten. Natürlich konnte — dies füge ich jetzt hinzu — nicht zugleich und in demselben Grade auch die entgegengesetzte Seite, der Reichtum der Detailschilderung, berücksichtigt werden. Ich musste mich zu Gunsten der einen Seite auf Kosten der anderen entscheiden, wenn ich nicht eine ganz unverhältnismässig grössere Ausdehnung in Anspruch nehmen wollte.

Weiter habe ich versucht — auch dies wurde schon früher erwähnt —, die Geschichte der Musik mit den wichtigsten Erscheinungen des allgemeinen Geisteslebens in Verbindung zu bringen. Natürlich konnten hier nur erst die nächsten, annäherungsweisen Bestimmungen gegeben werden, und ausserordentlich viel bleibt noch zu thun übrig. Vergleicht man indes mit dem Gegebenen die frühere Betrachtungsweise der Erscheinungen auf musikalischem Gebiet, so wird man finden, dass ich damit überhaupt den Anfang gemacht habe. Jetzt ist vieles von dem, was ich zuerst aussprach, schon in das Leben übergegangen. Das zuletzt Gesagte gilt überhaupt von vielen in dem Buche ausgesprochenen Anschauungen. Es ist dasselbe nicht — wie man vielleicht vermuten könnte — unter den Einflüssen des Umschwungs der letzten Jahre entstanden, meine Ansichten im Gegenteil waren festgestellt, bevor an den

letzteren gedacht wurde. Der gegenwärtige Umschwung war die Erfüllung dessen, was ich geahnt hatte, keineswegs das meine Richtung neu Bestimmende. Nur infolge der inneren Verwandtschaft meiner Bestrebungen ergriff ich Partei für R. Wagner.

Endlich war für mich ein Hauptziel meines Strebens der Wunsch der Wiedererweckung der Meisterwerke der verflossenen Jahrhunderte. Ich habe, soweit nur irgend dazu Gelegenheit geboten war, stets mich bestrebt, auf diese Schätze aufmerksam zu machen, und wenn man die gegenwärtigen Zustände mit denen vergleicht, die noch vor zehn Jahren die herrschenden waren, wenn man die zahlreichen Aufführungen älterer Werke, die vielen erneuten Ausgaben derselben ins Auge fasst, so darf ich wohl hieran einen Anteil mir beimessen. Wenn ich indes die ältere Kunst dem Leben der Gegenwart nahe zu bringen bemüht war, so geschah dies, im Unterschied von anderen Freunden der Vorzeit, nicht mit jener bei diesen beliebten einseitigen Vorliebe für das Alte, es geschah immer mit vorzüglichster Berücksichtigung der Gegenwart, sodass diese nicht als die Zeit des Verfalls erschien, nicht als etwas Untergeordnetes, im Gegenteil als die Hauptsache zur Geltung kam. Es ist dies das Unterscheidende meiner Auffassung von der anderer, welche ausschliesslich die ältere Kunst wollen gelten lassen. Ich strebte nach unparteiischer Beurteilung aller Epochen und suchte mich ebensoweit von dem entgegengesetzten Fehler einer ausschliesslichen Anerkennung der Neuzeit fern zu halten.

Das geschichtliche Material habe ich aus den grösseren vorhandenen Werken nur aufgenommen. Die Aufstellung der Kategorien galt mir als die Hauptsache und das Thatsächliche zog ich mehr nur zur Erfüllung und Belebung in die Darstellung herein. Meine Schrift soll daher keineswegs an die Stelle anderer grösserer Werke treten, diese überflüssig machen, sie soll zu ihnen hinführen und die oft etwas abschreckende Lektüre derselben durch eine vorausgegangene Orientierung erleichtern, zugleich aber soll sie in den Stand setzen, eine bestimmte Ansicht, welche aus meinem Ueberblick gewonnen wurde, mitzubringen, damit der mit dem Gegenstand noch nicht vertraute Leser die grosse prinzipielle Einseitigkeit, der die meisten dieser Schriften unterliegen, vermeiden lernt.

Es kann niemand weiter von der Ansicht entfernt sein, dass in dem gegenwärtigen Werke schon eine abgeschlossene Leistung vorliege, als ich selbst. Nach beiden wichtigsten Seiten hin, der Erforschung und Feststellung der Thatsachen sowohl, als auch der Auffassung derselben, ist noch ausserordentlich viel zu thun.

Dies aber darf uns nicht abhalten, das zur Zeit Mögliche zu versuchen. Wir müssen zufrieden sein, wenn wir nur erst einigermassen auf musikalischem Gebiet Ordnung schaffen, und dies gilt daher auch von der vorliegenden Schrift. Nicht eine wirkliche Geschichte der Musik vermögen wir jetzt schon zu schreiben; alles, was wir thun können, ist, nach den erwähnten beiden wichtigsten Seiten hin Vorarbeiten zu liefern. So ist auch der Zweck des gegenwärtigen Buches erreicht, wenn ihm eine vorläufige Orientierung gelingt, wenn es alle, die an der Tonkunst näheren oder entfernteren Anteil nehmen, zu einer bestimmteren Ansicht hinführt über den Entwicklungsgang derselben, denn bis dahin waren wir vor kurzem noch nicht gediehen.

Leipzig, im Juni 1855.

Dr. F. Brendel.

VORWORT
ZUR DRITTEN AUFLAGE.

Die Grundsätze, welche für mich bei dem vorliegenden Werk die leitenden waren, sind dieselben geblieben, wie bei den früheren Auflagen. Wenn es bei der ersten Ausgabe darauf ankam, zunächst den Stoff zu bewältigen und demselben eine anschauliche Form zu geben, bei der zweiten, in allen Abschnitten eine grössere Gleichmässigkeit herzustellen, insbesondere die Neuzeit, für die dort nur erst ein Ueberblick gegeben werden konnte, mit entsprechender Ausführlichkeit zu behandeln, so war gegenwärtig meine Aufgabe mehr redaktioneller Natur. Ich habe in der zweiten Hälfte des Werkes vielfache Umstellungen vorgenommen, da in der vorigen Auflage diese Partie hie und da etwas zerstückelt erschien, um dadurch meinem Ziele, einen übersichtlichen Gesamtüberblick zu gewähren und den reichen Stoff in grossen Bildern vor dem Auge des Lesers zu entrollen, immer näher zu kommen. Man weiss, dass Musiker und Dilettanten vor einer noch nicht allzu langen Reihe von Jahren einen geheimen Schauder empfanden, wenn von Geschichte der Musik die Rede war. Nur einzelne Forscher beschäftigten sich damit. Dem grösseren Publikum aber war die Sache fremd: mochte man ja doch nicht einmal den Kunstwerken einer weiter zurückliegenden Vergangenheit Aufmerksamkeit und Teilnahme schenken. Das nächste, was mir von Anfang an als notwendig erschien, war demnach, allen Fleiss auf Darstellung und Anordnung zu wenden, um den Gegenstand überhaupt erst zum Leben zu erwecken und in das allgemeine Bewusstsein einzuführen. Wer über Einzelheiten genauer unterrichtet zu sein wünscht, hat natürlich grössere, speziell solchen Zwecken gewidmete Werke nachzuschlagen. Hier konnte nur so viel des historischen Materials aufgenommen werden, als Plan und Tendenz des Buches gestatteten,

so viel, als zu einer ersten Orientierung notwendig erschien, und überhaupt bei Vorlesungen als zulässig betrachtet werden kann. Aus demselben Grunde, um die Lektüre nicht zu erschweren, habe ich auch alle Citate vermieden. Nicht die Mitteilung des Stofflichen galt mir als die Hauptsache; es kam darauf an, an demselben die leitenden Gedanken zu entwickeln.

Diese Bemerkung giebt mir Gelegenheit, über die zweite, inhaltliche Seite noch einige Worte zu sagen.

Was nämlich diese betrifft, so habe ich schon in den Vorreden zu den früheren Auflagen bemerkt, wie es mein Hauptbestreben war, eine konsequent bis auf die neueste Zeit durchgeführte Auffassung zu Grunde zu legen und somit zum erstenmal Zusammenhang in das bis dahin nur äusserlich geordnete Material zu bringen. Ich wurde, um dies nebenbei zu erwähnen, zur Geschichte geführt durch die Betrachtung des damaligen Zustandes der Kritik. Die Geschichte hereinzuziehen, erschien mir dringend geboten, um für die Kritik dadurch allmählich eine festere Grundlage zu gewinnen, und dem bloss subjektiven Meinen entgegenzutreten. Dass dies gelungen, beweisen die Fortschritte, die man seitdem in Klärung und Läuterung der Ansichten gemacht hat. Ich darf sagen, dass mein Werk gewirkt hat, denn vieles von dem, was ich zuerst aussprach, ist bereits jetzt zum Gemeingut geworden, und wieder anderes, was ich damals mehr nur divinatorisch vorausgenommen habe, hat die Folgezeit zu meiner Freude und Genugthuung bestätigt. Es ist jedoch nicht zu übersehen, dass nun bereits zwanzig Jahre verflossen sind, seit ich diese Vorlesungen zuerst entworfen habe, und dass gerade in diesen Zeitabschnitt die namhaftesten Fortschritte fallen, während, als ich begann, noch ausserordentlich wenig vorgearbeitet war. Manches, wofür jetzt die erforderliche Reife eingetreten ist, durfte früher kaum noch gesagt werden, weil es allzu befremdlich erschienen wäre. Dieser gewonnenen schärferen Auffassung musste, so weit es sich, ohne den ursprünglichen Plan zu zerstören, thun liess, Rechnung getragen werden. Eine vollständige Umgestaltung freilich hätte nur erfolgen können, wenn ich in der Lage gewesen wäre, das ganze Werk noch einmal neu auszuarbeiten. In diesem Falle würde manches von meinem gegenwärtigen Standpunkt aus noch eine andere Gestalt gewonnen haben.

In Rücksicht auf diese Verhältnisse habe ich mich bemüht, dem Buche bei der gegenwärtigen Auflage die Gestalt zu geben, die überhaupt unter den gewählten Gesichtspunkten und bei den stattfindenden Einschränkungen möglich war. Ich schliesse dasselbe hierdurch gewissermassen ab. Was daran auszusetzen ist, weiss ich

so gut wie irgend ein anderer. Aber nur schrittweise ist ein Vorwärtsgehen möglich. Bei der Gestalt der ersten Abfassung waren der Natur der Sache nach praktische Zwecke die überwiegenden und eine Veröffentlichung lag ursprünglich keineswegs in meinem Plane. In diesem Sinne wies ich daher auch die sehr zahlreichen Aufforderungen zurück, die schon an mich ergingen, als ich die Vorträge in Dresden hielt, damals natürlich in bei weitem weniger entwickelter Gestalt, als sie gegenwärtig vorliegen. Erst der gegen mich ausgesprochene Wunsch R. Schumann's bestimmte mich; Schumann gab mir den Impuls, und stellte mir in Aussicht, dass ich nützen, dass ich wirken könne, so mangelhaft mir auch das Ganze erschien. Dass damit die Aufgabe nicht abgeschlossen ist, liegt auf der Hand, und es kann niemand weiter von einer solchen Ansicht entfernt sein, als ich.

So hoffe ich, dass man mir Gerechtigkeit widerfahren lassen werde, selbst wenn die Zukunft längst über das, was ich gegeben habe, hinausgegangen ist, hinausgegangen darüber sowohl durch ein reicheres, immer neu herzugebrachtes thatsächliches Material und durch Aufklärung über viele dunkle, jetzt noch wenig bearbeitete Partien, als auch durch Vermittlung einer weiter ausgebildeten Aesthetik und einer fortgeschrittenen Kritik. Denn wie die Geschichte der Kritik und Aesthetik vorarbeitet, so wird die erstere wieder eine ausserordentliche Förderung erhalten, wenn die letztgenannten beiden Fächer weiter gediehen sind.

Möge die neue Auflage dazu beitragen, das begonnene Werk mehr und mehr zu befestigen und zu vervollständigen.

Leipzig, im April 1860.

Der Verfasser.

VORWORT
ZUR VIERTEN AUFLAGE.

Als ich das Vorwort zur dritten Auflage schrieb, glaubte ich in der Hauptsache alles wesentliche erschöpft zu haben. Hervorgerufen durch die Erscheinungen des Tageslebens bietet sich indes immer aufs neue manches dar, was zur Sprache zu bringen ist. Ich will demnach nicht unterlassen, bei erneuter Veranlassung auch darauf in Kürze einzugehen.

Zunächst erscheint es am Ort, Zweck und Tendenz meines Werkes, sowie die Stellung, welche es verwandten Erscheinungen gegenüber einnimmt, noch einmal kurz zu bezeichnen. Ich glaubte mich darüber in der Einleitung und in den Vorreden zu den früheren Auflagen hinlänglich deutlich ausgesprochen zu haben. Die Erfahrung aber hat gezeigt, dass wiederholt Missverständliches zu Tage gekommen ist und ungerechte Vorwürfe erhoben worden sind, die, wo sie nicht aus der offenbarsten Gehässigkeit entsprungen waren, ein gänzliches Verkennen dokumentieren. Zwar könnte ich angesichts des mich hoch erfreuenden Erfolges, den meine Bearbeitung der Geschichte gefunden hat, dies alles auf sich beruhen lassen. Das Werk hat nun bereits in den weitesten Kreisen Eingang gewonnen und ist von bestimmendem Einfluss auf die gesamte Auffassung der Tonkunst in der Gegenwart geworden. Die Unklarheit über gewisse Haupt- und Grundfragen ist aber hier und da noch so gross, dass, wie gesagt, ein nochmaliges Zurückkommen darauf nicht überflüssig erscheint. Ich kann jetzt um so unbefangener sprechen, da die Zeit der ersten Abfassung so weit zurückliegt, dass ich meiner Arbeit beinahe als einer fremden völlig objektiv gegenüberstehe. Mein Zweck war, um denselben in möglichster Kürze zu präzisieren, *zur Vergeistigung der Erscheinungen hinzuleiten*, einem vorzugsweise das Tech-

nische berücksichtigenden, äusserlich beschreibenden Verfahren gegenüber. Dass unter diesem Gesichtspunkt hauptsächlich und in erster Linie die allgemeinsten Bezüge hervorgehoben werden mussten, lag in der Natur der Sache. Es ist demnach als sehr irrtümlich zu bezeichnen, wenn von gegnerischer Seite bemerkt worden ist, dass mit derartigen Allgemeinheiten nichts anzufangen sei, und offenbart sich in einem solchen Vorwurf nur die Seichtheit und Gedankenlosigkeit, welche den in den aufgestellten Kategorien niedergelegten tiefen geistigen Gehalt nicht zu fassen vermochte, nicht gewahrte, dass dieselben aus innigem Durchleben der Kunstwerke als schliessliches Resultat hervorgegangen sind.

Dass diese Bestimmungen allein nicht ausreichen, dass sie den Gegenstand noch keineswegs zu erschöpfen im stande sind, weiss ich eben so gut, wie jeder andere, der darüber spricht. Die weitere Aufgabe ist, von ihnen aus mehr und mehr wieder zum Konkreten herabzusteigen. Vor der Hand aber und zur Zeit, als ich meine Darstellung entwarf, kam es darauf an, aus dem letzteren erst sich herauszuarbeiten.

Ganz dasselbe gilt bezüglich des historischen Materials und einer bloss äusserlichen Zusammenstellung desselben, wie sie gemeinhin gegeben wird. Schon in einer früheren Vorrede bemerkte ich, dass dasselbe von mir aufgenommen wurde, wie es in den wichtigsten Schriften, die sich die Erforschung des Thatsächlichen zur Aufgabe gemacht hatten, vorfand. Wenn daher von manchem immer auf Vermehrung desselben, auf Quellenforschung der Accent gelegt wird, und das Verdienstliche einer Aufgabe, wie ich sie mir stellte, verkannt wird, so ist das mindestens eine grosse Einseitigkeit. Ich habe in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“ bereits früher einmal (Bd. 59, No. 10) das Verhältnis der Empirie zur philosophischen Betrachtung zur Sprache gebracht. Auf anderen Gebieten ist dasselbe längst festgestellt. Nur hier auf dem unsrigen macht sich die historische Forschung noch immer unverhältnismässig breit und will nicht einsehen, dass sie nur die eine, natürlich hochberechtigte, Seite der Sache bildet, notwendig aber in der anderen ihren Abschluss und ihre Vollendung zu suchen hat. Die Empirie, sobald sie in Missachtung der anderen verfällt, verirrt sich ins Halt- und Gedankenlose. Auch kommt in Betracht, dass bei der Aufschichtung von Massen des Stoffs derartige Werke mehr nur dem Forscher zugänglich sind, ohne eine entsprechende Wirkung auf das Leben äussern zu können.

Was endlich die von mir versuchte Darstellung der neuesten Kunstentwicklung betrifft, so hat man entgegengehalten, dass es

gar nicht die Aufgabe sein könne, die Geschichte der Gegenwart zu schreiben. Das aber ist eine sehr willkürliche Behauptung, wie denn derartige Willkürlichkeiten auf unserem Gebiet häufig noch vorzukommen pflegen. Wann soll überhaupt, könnte man fragen, damit der Anfang gemacht werden, wenn nicht in der jedesmaligen Gegenwart selbst? Dass keine fertige, abgeschlossene Darstellung gegeben werden kann, wie sie erst nach hundert und mehr Jahren möglich ist, liegt auf der Hand. Dies aber darf uns nicht abhalten, einen Anfang zu machen und auf diese Weise spätere Leistungen anzubahnen. Abgesehen hiervon, so war es ja mein wichtigstes Bestreben, das Verständnis der Gegenwart durch Blicke auf die Vergangenheit vorzubereiten. Als Redakteur einer musikalischen Zeitung fiel mir die Aufgabe zu, nach Kräften in das Leben der Gegenwart einzugreifen und nach allen Seiten hin möglichst anregend zu wirken. So wurde mein Werk mir sachlich zum Bedürfnis. Dasselbe gehörte notwendig als ergänzendes Moment in meine kritische Wirksamkeit, weil alle Kritik ohne geschichtliche und zugleich philosophische Basis völlig haltlos in der Luft schwebt.

Dies zur richtigen Würdigung. Ueberall und unter allen Umständen ist es das erste und nächste, die Absicht eines Autors richtig zu erfassen, also das, was er geben wollte, richtig zu erkennen, und weiter dann, zu ermessen, ob er das Ziel, welches er sich steckte, erreicht hat. Die zweite Frage ist dann die, ob dieses Ziel das richtige, der Sache angemessene war.

Aus dem bisher Gesagten wird ferner auch die Stellung klar, welche mein Werk zu ähnlichen Erscheinungen der Gegenwart einzunehmen berufen ist. Dasselbe hatte und hat noch jetzt die Bestimmung, in weiteren Kreisen das Interesse für Geschichte der Musik anzuregen. Dies Verdienst, die Geschichte unserer Kunst den Gebildeten zugänglich gemacht, auf Verbreitung und Wiederaufführung der alten Werke hingewirkt zu haben, wird man mir unter allen Umständen lassen müssen, wenn man unbefangen die Zustände vor dem Erscheinen meiner Schrift mit den späteren nach erfolgter Veröffentlichung vergleichen will.

Die Auffassung selbst, die Haupt- und Grundansichten anlangend, so hat die Folgezeit mehrfach bestätigt und als richtig erwiesen, was ich mehr divinatorisch vorausgenommen hatte. Dies gilt u. a., um nur ein Beispiel anzuführen, von der älteren italienischen Oper, der ich eine Stellung zuerkannte, wie sie derselben neuerdings durch Schelle u. a. angewiesen worden ist, obschon mir in dieser Beziehung nur der Einblick in das gestattet war, was sich in der Privatbibliothek des verstorbenen Königs von Sachsen

vorfand, während andere Gelegenheit hatten, Jahre lang die Bibliotheken Italiens zu durchforschen.

Zum Schluss noch eine Spezialität. In den früheren Ausgaben hatte ich grundsätzlich alle Anmerkungen vermieden, weil ich aus hinreichender Erfahrung weiss, wie sehr diese das Interesse des Lesers ablenken und ermüden. Es musste mir vor allen Dingen daran gelegen sein, meinem Werke eine möglichst fesselnde Darstellung zu verleihen, und dies konnte eben nur auf die bezeichnete Weise geschehen. In der neuen Ausgabe dagegen liess es sich nicht vermeiden, wenn auch so sparsam als möglich, hier und da einige Nachweisungen in der Gestalt von Anmerkungen zu geben, um so viel als möglich den neuesten Forschungen Rechnung zu tragen. In den Text selbst diese aufzunehmen, war darum nicht statthaft, weil die Resultate dieser Forschungen häufig noch nicht in so ausführlicher Gestalt uns vorliegen, dass jener eine vollständige Umgestaltung dadurch hätte erfahren können.

Und nun noch eins zur endgiltigen Feststellung. In eine erschöpfende Darstellung der Geschichte der Musik gehört auch eine ausführliche und vollständige Berücksichtigung der technischen Seite, des gesamten Materials und der Umbildungen, die im Gebrauche desselben erfolgt sind; in gleicher Weise eine Geschichte der musikalischen Formengestaltung. Sollen derartige Angaben aber mehr sein als eine ganz äusserliche, geistlose Beschreibung, so muss man zuvor „zur Vergeistigung der Erscheinungen", zur Erfassung des die Formen schaffenden und umgestaltenden schöpferischen Prinzips durchgedrungen sein, um seinen Ausgangspunkt von dieser Seite nehmen zu können. Um zu diesem Resultat zu gelangen, war das, was ich gegeben habe, der erste notwendige Schritt. Nur auf diesem Wege wird man demnach in der Folgezeit weiter zu gelangen vermögen, nicht allein von Seite der empirischen Forschung mit Umgehung desselben.

Ein weites Feld der Wirksamkeit eröffnet sich sonach für diejenigen, die das bis jetzt Geleistete, — und zwar ganz mit Recht — noch nicht ausreichend finden. Förderung der Sache in diesem Sinne ist aber auch das einzig entsprechende Verhalten: Bessermachen ist hier die Losung. Das blosse Geschwätz über Unzulängkeiten einerseits, Gehässigkeiten, Feindseligkeiten andrerseits sind durchaus zwecklos und verfehlen ihre Bestimmung.

Leipzig, im April 1867.

Der Verfasser.

INHALTSVERZEICHNIS.

Erste Vorlesung.

Einleitung. Erste Anfänge der christlichen Musik. Ambrosius. Gregor. Weitere Fortschritte im Mittelalter. Hucbaldus. Guido von Arrezzo. Franco von Köln. Adam de la Hale. Marchettus. Johannes de Muris. Die weltliche Musik dieser Zeit. Troubadours und Minnesänger. Thibaut. Erste Versuche auf musikalisch-dramatischem Gebiet. 1

Zweite Vorlesung.

Die Geschichte der Musik bei den Niederländern: Dufay. Ockenheim. — Der Zustand des Orgelspiels: Antonio dagli Organi und Bernhard der Deutsche. — Notendruck: Petrucci. — Josquin. Deutsche und italienische Tonsetzer. Willaert. Orlandus Lassus. — Einteilung der Geschichte der Musik, die allgemeine Entwicklung des Geistes in der Geschichte, die Stufenfolge der Künste und die weltgeschichtliche Stellung der Tonkunst 20

Dritte Vorlesung.

Geschichte der Musik in Italien: Römische Schule. Goudimel. Palestrina's Reformation. Nanini. Allegri. Vittoria. Baj. 40

Vierte Vorlesung.

Die weltliche Musik dieser Zeit in Italien. — Allgemeiner Umschwung des Geistes. — Erste Anfänge der Oper. Caccini. Bardi, Graf von Vernio. Galilei. Peri. Corsi. Rinuccini. E. del Cavaliere. — Das Oratorium. — Wesen und geschichtliche Bedeutungen der neuen Erfindungen . . 61

Fünfte Vorlesung.

Zustand der Instrumentalmusik. — Fortgang der Oper: Giacobbi. Quagliari. Marco de Gagliano. — Tonsetzer im Stile Palestrina's: Benevoli und Bernabei. — Spätere Meister: Viadana und Carissimi; Cavalli und Cesti. — Neapolitanische Schule: A. Scarlatti. Durante. Leo. Greco. Astorga. Spätere Tonsetzer: Jomelli. Teradeglias. Pergolesi 81

Sechste Vorlesung.

Die Gesangskunst in Italien: Ferri. Farinelli. Porpora. Pistocchi. Bernacchi. — Erste Ausbildung der Kunst des Violinspiels: Corelli. Tartini. Locatelli. — Pianoforte und Orgel: Dom. Scarlatti. Frescobaldi. Die venetianische Schule: A. und G. Gabrieli. Lotti. Marcello. Caldara. — Die bolognesische Schule: Colonna. Clari 102

Siebente Vorlesung.

Die Hauptepochen der Kunst. Charakteristik der italienischen und deutschen Musik. Blick auf die Hauptentwicklungsstufen der letzteren 121

Achte Vorlesung.

Erste Anfänge der deutschen Musik. Luther. Der evangelische Gemeindegesang. Quellen desselben. Walther. Senfl. Allgemeine Einteilung 137

Neunte Vorlesung.

Fortgang nach Luther's Tode. Osiander. Johannes Eccard. M. Prätorius. Schütz. Orgel- und Klaviermusik: W. Prätorius. Scheidt. Pachelbel. Ammerbach. Die Suite und die Sonate. Kuhnau. Die Laute 155

Zehnte Vorlesung.

Der weltliche Gesang. Albert. Verpflanzung der Oper nach Deutschland. H. Schütz. Die Oper in Hamburg. Keiser. Mattheson. Händel. Telemann. Händel und Sebastian Bach. Charakteristik beider von Rochlitz 176

Elfte Vorlesung.

Händel und Sebastian Bach. Charakteristik beider. Allgemeine Betrachtungen über das richtige Verständnis insbesondere Bach's und die moderne Ueberarbeitung älterer Werke. Der Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Musik 214

Zwölfte Vorlesung.

Erste Anfänge der französischen Musik: die französische Oper. Cambert. Lully. Weiterer Fortgang: Gluck und Piccini 233

Dreizehnte Vorlesung.

Die italienische Oper in Deutschland: Hasse. Naumann. Graun. Die deutsche, insbesondere komische Oper, die Operette und das Melodram: G. Benda. Schweitzer. Hiller. Dittersdorf. Reichardt. Wenzel Müller. Erster Aufschwung der Instrumentalmusik: Emanuel Bach. Friedemann Bach. J. Haydn 267

Vierzehnte Vorlesung.

Mozart und Beethoven. Biographien und Charakteristik derselben 289

Fünfzehnte Vorlesung.

Allgemeine Charakteristik Haydn's, Mozart's und Beethoven's . . 314

Sechszehnte Vorlesung.

Die Schule Mozart's in Deutschland, Frankreich und Italien. Die Kirchenmusik in Deutschland. Allgemeine Entwicklung des religiösen Geistes, Folgerungen hieraus bezüglich der Zustände der Kirchenmusik 337

Siebzehnte Vorlesung.

Die Kirchenmusik des letzten Jahrhunderts: Emanuel und Friedemann Bach. Stöltzel. Graun. Rolle. Homilius. Doles. Hiller. Naumann. Fasch. Fux. Gassmann. Tuma. Czernohorsky. Brixi. Zach. Stadler. Eibler. Ett. Tomaschek. Cherubini. Schneider. Löwe. Klein. Mendelssohn. Hauptmann. Wilsing. Franz. Kirl. Vierling. Beethoven. Wagner. Schumann. Berlioz. Liszt. Orgelmusik und Orgelvirtuosen: Rinck. Fischer. Ritter. Hesse. Haupt. Schneider. Becker. Schellenberg. Stade. Thiele. Merkel. Faisst. Krejci. Brosig. Fischer. Thomas. Töpfer. Winterberger. Körner. Engel. Rheinberger. Guilmant. Widor. Lemmens. Litzau. Matthison-Hansen. Flügel. Stehle. S. de Lange. Piutti. Papperitz. Homeyer. Forchhammer. Reimann. Fink. Gottschalg. Wolfrum. Wermann. Bartmuss. Reger. Gulbins. Liszt. Choralgesang: Hiller. Ritter. Das Oratorium: Schneider. Mendelssohn. Schumann. Marx. Hiller. Reissiger. Rubinstein. Leonhard. Reinthaler. Engel. Markull. Mangold. Meinardus. Liszt. 355

Achtzehnte Vorlesung.

Die Oper. Entwicklung derselben in Deutschland nach Mozart. Zumsteeg. Winter. Weigl. Gallus. Gyrowetz. Himmel. Kreutzer. Hummel. Beethoven. Spohr. C. M. v. Weber. Marschner 385

Neunzehnte Vorlesung.

Die Oper. Entwicklung derselben in Italien. Piccini, Traetta. Paesiello. Cimarosa. Martin. Mayer. Zingarelli. Rossini. Charakteristik der italienischen Oper. Fortgang auf dem Gebiet der Oper in Frankreich. Die komische Oper, das Vaudeville. Rameau. Rousseau. Monsigny. Philidor. D'Alayrac. Isouard. Boieldieu. Herold. Halevy. Adam. Die grosse Oper daselbst. Salieri. Cherubini. Méhul. Spontini. Die neueste Epoche der Oper seit 1830 in Frankreich. Auber. Meyerbeer. Halevy. Die italienische Oper der neuesten Zeit. Bellini. Donizetti . . 413

Zwanzigste Vorlesung.

Die neuere Epoche der Oper in Deutschland seit dem Jahr 1830. Betrachtungen darüber und Charakteristik der Zustände. Die Ursachen des Verfalls. Beispielsweise Erwähnung mehrerer Tonsetzer: Ries. Wolfram. Chelard. Lindpaintner. Kreutzer. Reissiger. Lortzing. Dramatische Sänger und Sängerinnen. Die Mozart'sche Schule der Instrumentalmusik. Rosetti. Pleyel. Gyrowetz. Wranitzky. Hoffmeister. F. E. Fesca. A. Romberg. G. Onslow. L. Spohr. Die Mozart'sche Schule der Pianofortemusik. Hummel. Moscheles. C. Czerny. Wölfl. Steibelt. A. E. Müller. J. W. Tomaschek. A. Schmitt. C. M. v. Weber.

Clementi. Cramer. Berger. A. Klengel. Field. Prinz Louis Ferdinand. Dussek. C. Mayer. Kalkbrenner. H. Herz. Pollini. Virtuosen auf der Violine und anderen Orchesterinstrumenten. Betrachtungen über die Stellung und Bedeutung der ausführenden im Gegensatz zur schaffenden Kunst 443

Einundzwanzigste Vorlesung.

Der erneute Aufschwung der deutschen Musik in den 30er und 40er Jahren. Concert-, Kammer- und Hausmusik als Mittelpunkt der Entwicklung. F. Ries. F. Schubert. C. Löwe. E. Mendelssohn-Bartholdy. R. Schumann. F. Chopin. Stephen. Heller 475

Zweiundzwanzigste Vorlesung.

H. Berlioz. R. Franz. Die Instrumental-, insbesondere Pianofortevirtuosität und der erneute Aufschwung derselben: F. Liszt. F. Mendelssohn. Clara Schumann. A. Henselt. F. Hiller. S. Thalberg u. a. Virtuosen auf den Orchesterinstrumenten: N. Paganini. Ernst. Vieuxtemps u. a. Parish-Alvars. Die Schulen Mendelssohns und Schumanns: N. W. Gade. F. Hiller. St. Benett. J. J. H. Verhulst. J. Rietz. C. Reinecke. Glinka. H. Hirschbach. Aeltere, noch in dieser Epoche thätige Tonsetzer, sowie jüngere, welche eine mehr vereinzelte Stellung einnehmen: L. Spohr. H. Marschner. C. G. Reissiger. W. H. Veit. J. W. Kaliwoda. F. Lachner u. a. Die Kritik: F. Rochlitz. E. T. A. Hoffmann. G. W. Fink. L. Rellstab. A. B. Marx. G. Weber. R. Schumann 518

Dreiundzwanzigste Vorlesung.

Die Zeit des Ueberganges und der neueste Aufschwung. R. Wagner 564

Vierundzwanzigste Vorlesung.

Die Theorie R. Wagner's. Die Musik als Sonderkunst der Wagner'schen Richtung gegenüber. Franz Liszt in seiner zweiten Epoche. Die Schulen Wagner's und Liszt's. Raff. Bülow. Rubinstein. Cornelius. Dräseke. Lassen. v. Bronsart. Weissheimer. A. Ritter. Klindworth. Riedel. Porges u. a. m. Die drei bedeutendsten Künstlererscheinungen der Neuzeit. Brahms. Bruckner. R. Strauss. Andere hervorragende Talente dieser Zeit. Joachim. Bargiel. Kirchner. Jensen. Grimm. K. Ritter. Rubinstein. Volkmann. Das Nationale in der heutigen Musik. Russen. Tschechen. Nordische Komponisten. Italiener. Franzosen. Engländer. Belgier. Holländer. Die neuere deutsche Oper. Andere Tonsetzer der Gegenwart. Virtuosen der neuesten Zeit 590

Fünfundzwanzigste Vorlesung.

Schlussbetrachtung. Rückblick auf den durchlaufenen Weg. Der bisherige Standpunkt der Tonkunst. Der Umschwung der neuesten Zeit und die Aufgaben für Gegenwart und Zukunft 632

ERSTE VORLESUNG.

Einleitung. Erste Anfänge der christlichen Musik. Ambrosius. Gregor. Weitere Fortschritte im Mittelalter. Hucbaldus. Guido von Arezzo. Franco von Köln. Adam de la Hale. Machettus. Johannes de Muris. Die weltliche Musik dieser Zeit. Troubadours und Minnesänger. Thibaut. Erste Versuche auf musikalisch-dramatischem Gebiet.

Indem ich es unternehme, in dem nachfolgenden Kursus vor Ihnen die Geschichte der Musik zu behandeln, muss ich mich zunächst sowohl über die Gründe, welche mich zu der Wahl dieses Gegenstandes bestimmten, als auch über die Gesichtspunkte, unter welchen ich eine Behandlung desselben für angemessen erachte, aussprechen.

Die Musik ist die herrschende Kunst der Gegenwart; nicht nur, dass dieselbe in den weitesten Kreisen Eingang gewonnen hat, man erkennt in ihr zugleich einen wichtigen Teil der Erziehung, und ein erhöhtes und gründlicheres Interesse an der Tonkunst gilt als eine nicht abzuweisende Forderung für den Gebildeten. Dies rechtfertigt im allgemeinen die Wahl meines Gegenstandes, wenn ich vor einem Publikum, welches nicht allein aus Künstlern und Künstlerinnen besteht, denselben zur Behandlung wähle. Man kann jetzt fast durchweg, wenn auch nicht eigene Kenntnisse und Uebung, so doch gesteigerte Empfänglichkeit und Bekanntschaft mit den Hauptwerken der Tonkunst bei dem Publikum voraussetzen. Es lag jedoch in den bisherigen Verhältnissen, wenn trotz dieses gesteigerten Interesses, trotz aller Vertrautheit mit den Werken der Tonkunst, ein tieferes Verständnis nach verschiedenen Seiten hin oft noch immer vermisst wurde. Die gewöhnliche Einführung bildete bisher in der Regel Pianofortespiel und Gesang, und in Fällen, wo diese Uebung in der Jugend nicht gewonnen wurde, eine durch häu-

figen Konzertbesuch vermittelte Bekanntschaft mit den Meisterwerken, wenigstens der neueren Zeit. Gründlicheres Verständnis, eine umfassendere, bewusstere Anschauung mangelte. Die Theorie liegt dem Kunstfreunde zu fern; die musikalische Kritik setzt eine spezielle Vertrautheit voraus; so ist dem Publikum, auch bei dem besten Willen, wenig oder gar keine Gelegenheit geboten, sich ein tieferes Verständnis zu erwerben. In diesem Uebelstande liegt der zweite Grund für die Wahl meines Gegenstandes. Die Geschichte der Kunst ist die beste Lehrmeisterin; die Bekanntschaft mit ihr ist das, was dem Kunstfreunde, und mit ihm auch einem grossen Teile der Dilettanten und Künstler, bisher mangelte; sie ist, indem sie das allmähliche Werden, die Entstehung und Weiterbildung bis zu dem Punkte der Vollendung, eben so sehr den Rückgang und den Verfall zeigt, mehr als jedes andere Gebiet musikalischen Wissens geeignet, eine genauere Einsicht, ein gründlicheres Verständnis insbesondere auch der Gegenwart und ihrer Erscheinungen vorzubereiten. Nicht antiquarische Gelehrsamkeit will ich daher durch meine Behandlung des Gegenstandes fördern. Es ist zwar meine Absicht, Ihnen eine Anschauung der gesamten Kunst zu gewähren und auch die Grössen der Vergangenheit näher zu rücken; vorzugsweise aber wünsche ich auf Ihre Beteiligung an der Kunst unmittelbar einzuwirken und Sie zu einem bewussteren Verständnis der Hauptwerke der Tonkunst und ihrer Meister zu führen.

Die Gesichtspunkte für meine Behandlung des Gegenstandes ergeben sich zum Teil hieraus, zum Teil aus dem Standpunkte der Geschichtsschreibung der Musik in der Gegenwart. Ich spreche nicht allein und ausschliesslich zu Künstlern und Künstlerinnen, ich richte meine Worte an Gebildete überhaupt, an ein Publikum, wie es Fr. Rochlitz vor Augen hatte, als er „Für Freunde der Tonkunst“ schrieb. Es ist demnach das, was nur den Musiker interessieren kann, entschieden auszuschliessen. Es ist ferner nicht das erste Mal, dass ich diesen Gegenstand vor einem grösseren Publikum behandle. Oeftere Wiederholungen haben mir gezeigt, welche Ausdehnung als die zweckmässigte zu betrachten, sie haben mir gelehrt, dass es durchaus falsch ist, Namen und Thatsachen zu häufen, weil bei der geringen Vertrautheit der meisten mit unserem Gegenstande dadurch nur Verwirrung hervorgerufen wird; im Gegenteil liegt gerade in möglichster Beschränkung das unter den gegenwärtigen Verhältnissen und unter meinen Gesichtspunkten, nach meinem Dafürhalten, einzig Richtige; nur dadurch kann die Geschichte der Musik dem Kunstfreunde näher gebracht, das Abschreckende beseitigt werden.

Was die bisherige Behandlung des Gegenstandes betrifft, so wird eine kurze Uebersicht über das Geleistete meine Aufgabe in dieser Beziehung sogleich feststellen. Die Geschichte der Musik hat in neuester Zeit grössere Beachtung und eine über die früher gemachten Anfänge hinausgehende Bearbeitung gefunden. Nachdem man im vorigen Jahrhundert in England, Deutschland und Italien begonnen hatte, in grösseren Geschichtswerken freilich noch sehr rohe und ungeordnete Materialiensammlungen zu veranstalten, ist erst seit 30 bis 40 Jahren weiter Förderndes, zum Teil Grosses, geleistet worden. Ich nenne unter diesen Förderern zunächst den berühmten Heidelberger Juristen Thibaut, der in seiner geistvollen Schrift: „Ueber Reinheit der Tonkunst“, einer der ersten in den 20er Jahren dieses Jahrhunderts, auf die unbeachteten Schätze der Vergangenheit aufmerksam machte, und für das Studium der älteren Musik eine nachdrückliche Anregung gab. Der k. k. Hofrat R. G. Kiesewetter, Edler von Wiesenbrunn in Wien hat später in seiner „Geschichte der europäisch-abendländischen oder unserer heutigen Musik“ (Leipzig, Breitkopf und Härtel) ein umfassendes Lehrbuch gegeben, worin das Material wohl geordnet und kritisch gesichtet aufgestellt ist, ausserdem in mehreren anderen Werken, so namentlich in seiner in derselben Verlagshandlung erschienenen Schrift: „Schicksale und Beschaffenheit des weltlichen Gesanges etc.“ einzelne Partien der Geschichte der Musik ausführlicher behandelt. Um dieselbe Zeit, d. h. in den 40er Jahren, wurde von dem preussischen Geheimrat C. von Winterfeld in Berlin die grosse Epoche der deutschen Musik von Luther bis auf Seb. Bach und Händel in einem höchst gründlichen, ausgezeichneten Werke behandelt, welches unter dem Titel: „Der evangelische Kirchengesang“ gleichfalls von der genannten Handlung veröffentlicht worden ist, nachdem schon früher in ähnlicher Weise die Geschichte der venetianischen Musikschule von demselben Verfasser bearbeitet worden war. Eine vortreffliche Monographie über den grössten italienischen Tonsetzer G. P. de Palestrina hat der päpstliche Kapellmeister G. Baini: „Ueber das Leben und die Werke des G. P. de Palestrina“, deutsch von F. S. Kandler (Leipzig, Breitkopf und Härtel 1834), gegeben. Verdienste, insbesondere was die Hilfsmittel zum Studium der Musik betrifft, erwarb sich auch der Leipziger Organist C. F. Becker: ich nenne beispielsweise nur seine Schrift: „Die Tonwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts“ (Leipzig, Fleischer 1847). In seiner „Geschichte der Hausmusik“ (Leipzig, Fest'sche Verlagsbuchh. 1840) hat derselbe einen bis dahin ganz unbeachteten Gegenstand zum ersten-

male bearbeitet. Eine geistvolle Zusammenstellung, der erste Versuch einer pragmatischen Geschichte unter höheren, allgemeinen kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten, findet sich in der Biographie Mozart's von dem Russen A. Ulibischeff, obschon dem Werke grosse Einseitigkeit und Befangenheit in Bezug auf alle neueren Erscheinungen zum Vorwurf gemacht werden muss. Eine Auswahl von Musikstücken aus den verschiedensten Epochen mit kurzen Erläuterungen hat Fr. Rochlitz in seinem grossen Werke: „Sammlung vorzüglicher Gesangsstücke vom Ursprung gesetzmässiger Harmonie etc.“ (Mainz, Schott) gegeben. Vortreffliches leistete A. B. Marx in einzelnen Aufsätzen und Biographien in Schilling's „Universallexikon der Tonkunst“ und an mehreren anderen Orten. In seiner „Kunst des Gesanges“ hat derselbe ziemlich zuerst den Versuch gemacht, das Chaos früher ungeordneter Vorstellungen zu lichten und in Bezug auf einige Hauptpunkte zum Prinzip vorzudringen. Ich nenne ferner unter denen, die sich Verdienste erworben haben, sowohl durch Schriften, wie durch Herausgabe alter Werke: Dehn, Commer, Frhr. von Tucher. Ausgezeichnetes endlich ist namentlich in allerneuester Zeit vielfach geleistet worden. Unter den der Quellenforschung angehörigen Werken erwähne ich: A. Schmid's Schrift über Gluck: „Christoph Willibald von Gluck. Dessen Leben und tonkünstlerisches Wirken“ (Leipzig, Fleischer 1854). In diesem Buche ist zum erstenmale eine umfassende Darstellung des Thatsächlichen gegeben, so wenig dasselbe auch genügt, was das ästhetische Urteil betrifft. Ich nenne ferner in diesem Zuhammenhange Otto Jahn's Werk über Mozart, das von Friedrich Chrysander über Händel (beide bei Breitkopf und Härtel), die Biographie Seb. Bach's von C. H. Bitter, C. M. v. Weber's von Max Maria v. Weber, Franz Schubert's von H. Kreissle v. Hellborn, die Monographie von Rudhardt über die Oper in München, von Fürstenau über frühere Dresdner Musikzustände. A. B. Marx behandelte in umfangreichen Schriften „Gluck und die Oper“, sowie Beethoven als Tondichter. Einige Jahre früher veröffentlichte derselbe Autor eine Schrift: „Die Musik des 19. Jahrhunderts und ihre Pflege“, die ebenfalls hier angeführt werden muss, um so mehr, als darin der Verfasser der Richtung, die ich bisher verfolgt habe, im wesentlichen beistimmt. Neuerdings hat derselbe in seinen „Erinnerungen“, Mitteilungen aus seinem Leben enthaltend, Beiträge zur Zeitgeschichte geliefert. Ueberhaupt hat sich in den letzten Jahren der Reichtum der Publikationen noch mehr gesteigert. Kataloge, Briefwechsel, zum Teil

höchst dankenswerter Art, sind vielfach erschienen. Ich hebe unter diesen die Briefe Beethoven's an den Erzherzog Rudolph, herausgegeben von L. v. Köchel, und die von L. Nohl veröffentlichten Briefe desselben Meisters, sowie die zwei Bände umfassende Briefsammlung von Mendelssohn hervor. L. Nohl bemühte sich zugleich, die Koryphäen unserer Tonkunst durch populäre Werke dem grösseren Publikum zugänglich zu machen. Ueber Meyerbeer wurden bereits biographische Mitteilungen von Blaze de Bury herausgegeben. In Bezug auf geistvolle Auffassung und tiefes Verständnis sind R. Wagner's Schriften, namentlich „Oper und Drama“ (Leipzig, Weber 1852), sowie F. Liszt's Aufsätze in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ (in den Bänden 40, 41 und weiter) von höchster Bedeutung geworden. Eine grosse Zahl von Monographien, kleineren Schriften überhaupt über einzelne Tonsetzer oder einzelne Richtungen der Tonkunst, wäre schliesslich noch anzuführen, wenn hier der Ort sein könnte, ein ganz spezielles Verzeichnis zu geben. Ich erwähne aus neuester Zeit nur die Broschüre von J. B. Allfeld über „Tristan und Isolde“. Auch die Geschichte der Musik selbst, als zusammenhängendes Ganze, erhielt durch das umfangreiche Werk von A. W. Ambros eine dankenswerte Bereicherung. Von grösster Bedeutung ist ferner, was Eduard Schelle in einzelnen Arbeiten, namentlich über frühere Zeitabschnitte in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ niedergelegt hat, und hierbei ist noch nicht einmal dessen, was ausländische, namentlich französische Schriftsteller geleistet haben, gedacht. Allerdings sind auch Erscheinungen aufgetaucht, welche ohne allen Beruf und ohne nach irgend einer Seite, sei es nach der der historischen Forschung oder der wissenschaftlichen Betrachtung Selbstständiges zu bieten, lediglich den günstigen Moment zu benutzen und auszubeuten suchen.

Sie entnehmen aus diesen Angaben wie die Thätigkeit auf dem Gebiet, welches wir zu durchlaufen haben, in neuerer Zeit mehr und mehr sich gesteigert hat. Ein ganz ausserordentlicher Reichtum des Stoffes ist bereits aufgespeichert. Viele Abschnitte der Geschichte der Musik sind in der That beinahe schon erschöpfend und mit grosser Meisterschaft behandelt, andere freilich erscheinen zur Zeit noch immer vernachlässigt. Natürlich haben wir in dieser unserer gegenwärtigen Darstellung von diesem Reichtum fast abzusehen. In dem engen Rahmen, in den ich das Ganze zusammenfassen muss, würde es eine Unmöglichkeit sein, denselben zu bewältigen. Uns kommt es darauf an, in leichtfasslicher, möglichst übersichtlicher Darstellung einen Blick auf das Ganze der

Entwicklung zu eröffnen, den Strom der Erscheinungen, die gegenseitige Beziehung sowie die Aufeinanderfolge derselben, den Zusammenhang darin vor Augen zu stellen. Auch geschieht es leicht, dass bei der Vertiefung in einen besonderen Gegenstand von Seiten der Autoren gewisse subjektive Sympathien und Antipathien sich erzeugen, welche vor einer umfassenden Betrachtung nicht Stich halten. Solcher Einseitigkeit gegenüber muss es unser Bestreben sein, mit freiem Blick das Gesamtgebiet zu beherrschen, mit Unbefangenheit den Wert auch des Verschiedenartigsten abzuwägen, um auf diese Weise uns zu einer möglichst allgemeingiltigen Anschauungsweise zu erheben. Im engsten Zusammenhange ferner mit dieser Aufgabe, — mit einer zu gewinnenden umfassenderen Uebersicht über den Gang der Erscheinungen — steht die andere, eine tiefere Einsicht in die innere Gesetzmässigkeit zu gewinnen, in Bezug auf das Ganze des Stoffs zum Prinzip vorzudringen. Die Geschichte der Kunst ist mehr als nur ein bunter Wechsel zufälliger Persönlichkeiten und Erscheinungen. Auf die Erfassung dieser tiefer liegenden Gesetzmässigkeit kommt es daher weiterhin hauptsächlich an, und dies um so mehr, als diese Aufgabe im ganzen nur erst selten gestellt und eine Lösung derselben versucht worden ist. Ihr werden wir daher eine besondere Aufmerksamkeit zu widmen haben. Eine solche Betrachtung ist zugleich die Grundlage für jede höhere Kritik, geeignet, eine objektive Würdigung der verschiedenen Kunsterscheinungen, an der es zur Zeit noch so sehr fehlt, anzubahnen. Es ist ferner mein Zweck, die Tonkunst in ihren Beziehungen zur allgemeinen geistigen Entwicklung erkennen zu lassen, ihren Zusammenhang mit den allgemeinen, weltbewegenden Mächten, so weit dies gegenwärtig, bei dem fast gänzlichen Mangel aller Vorarbeiten möglich, darzuthun. Wenn ich endlich den tiefen geistigen Inhalt, der in den Werken der grossen Tonmeister zur Erscheinung gekommen ist, darzulegen bemüht bin, resultiert daraus die Weltanschauung der verschiedenen Künstler und ihrer Epochen. Wir haben auf diese Weise, wie ich glaube, ein eigentümliches Gebiet abgegrenzt, innerhalb dessen wir uns bewegen werden. Dabei soll meine Darstellung die Lektüre jener vorhin genannten Schriften keineswegs überflüssig machen, im Gegenteil zu denselben und zu einer ausführlicheren Beschäftigung damit hinleiten. Was darin hin und wieder Einseitiges vorkommt, werden Sie, vorbereitet durch das hier Gegebene, dann mit grösserer

Sicherheit beurteilen können, und schliesslich an seinen Ort zu stellen wissen. Am stiefmütterlichsten ist bisher immer die Neuzeit behandelt worden. Sie ist daher auch vorzugsweise zu betonen und am ausführlichsten zu behandeln. Es gilt die Gesichtspunkte für Erfassung derselben aufzufinden, es gilt die Gegenwart zu begreifen, um den grossen Schritt zur nächsten Kunststufe vorzubereiten, es wird notwendig, Abrechnung mit der Vergangenheit zu halten, um sodann mit um so grösserer Bestimmtheit der Zukunft entgegentreten zu können: alles dies frei von jedweder Parteilichkeit, von aller Voreingenommenheit. Wer die Geschichte entsprechend behandeln will, muss über den Parteien stehen.

Ich kann mich nach diesen einleitenden Bemerkungen sogleich zur Sache selbst wenden, und gebe Ihnen in der heutigen und in der nächsten Vorlesung einen Ueberblick über die Vorgeschichte unserer Kunst im Mittelalter bis zur Zeit des höhern Aufschwunges derselben im 16. Jahrhundert. Ich beschränke mich hier auf das Notwendigste; es ist eine kurze Uebersicht der Hauptpunkte, die ich Ihnen gebe. Kiesewetter hat gerade diesen Abschnitt in seinem Geschichtsabriss sehr ausführlich dargestellt, sodass derselbe in seiner Schrift fast die grössere Hälfte derselben einnimmt. Diesem Autor folge ich hier in meiner Erzählung. Allerdings hat Schelle in den vorhin bereits erwähnten Artikeln gegen viele der bisher üblichen Ansichten und somit auch gegen die von Kiesewetter mitgeteilten Resultate seiner Forschungen Einspruch erhoben und bezeichnet gar manches als völlig unzulässig. Schelle hat indes noch keine ausführliche selbständige Darstellung aller dieser Vorgänge, aus der es möglich würde, eine zusammenhängende Mitteilung zu entlehnen, gegeben, und ich werde mich daher darauf beschränken, an den betreffenden Stellen auf dessen abweichende Auffassung hinzuweisen.

Es war eine weit verbreitete, tief eingewurzelte Meinung, dass unsere heutige Musik aus der der alten Griechen entsprungen, gewissermassen nur eine Fortsetzung derselben sei, und die Schriftsteller sprachen deshalb auch häufig von einem Wiederaufleben der griechischen Musik im Mittelalter. Kiesewetter, in seinem zuerst genannten Werke ist dieser Ansicht mit Bestimmtheit entgegengetreten, indem er zu Anfang desselben sagt: „Allerdings gab es eine Zeit, in welcher die christliche Musik des europäischen Occidents sich bei jener Rats erholte und lange — sehr lange — wurden die Aussprüche der griechischen Schriftsteller als die Quelle aller musikalischen Theorie angesehen: die Wahrheit aber ist, dass die neue Musik nur in dem Masse gedieh, als sie sich von den ihr

aufgedrungenen griechischen Systemen zu entfernen anfing, und dass sie einen bedeutenden Grad von Vollkommenheit erst dann erreichte, als es ihr gelang, sich auch noch der letzten Ueberbleibsel altgriechischer Musik vollends zu entledigen. Mit dieser hatte sie schon sehr lange, ich möchte sagen von jeher, kaum mehr als das Substrat — Ton und Klang — gemein. Aus der altgriechischen Musik wäre, wenn Alt-Hellas ungestört noch durch zwei Jahrtausende fortgeblüht hätte, eine Musik, der unsrigen ähnlich, nimmermehr hervorgegangen; in den Systemen, in welchen sie dort durch die Autorität seiner Weltweisen, durch das Hervorkommen, ja selbst durch bürgerliche Gesetze, im eigentlichsten Sinne festgebannt war, lag das unübersteigliche Hindernis ihres Wachstums. Sollte die schöne Kunst der Töne sich dereinst noch zu jener Vollkommenheit entfalten, deren Keim wohl überall in ihr lag, so musste sie dort untergehen, und anderwärts, ein anderes Wesen, neu geboren werden. Die altgriechische Musik starb in ihrer Kindheit; ein liebenswürdiges Kind, aber unfähig je zur Reife zu gelangen. Für die Menschheit war ihr Untergang kein Verlust.“ Durch die hier ausgesprochene Ansicht ist für unsere Betrachtung ein bestimmter Anfangspunkt gegeben; wir beschäftigen uns hier mit der Geschichte der christlichen Musik, in dem doppelten Sinne, dass nicht bloss die Tonkunst der vorchristlichen, sondern auch die der späteren nicht christlichen Völker ausgeschlossen ist. Was die letzteren betrifft, so können, wie natürlich, die Leistungen dieser auch nicht entfernt in Vergleich kommen mit der hohen Vollendung der christlichen Kunst; hier allein erscheint die Tonkunst zur Würde einer wahrhaften Kunst entwickelt. Die glücklich begabten feinen, scharfsinnigen Griechen aber besassen zwar eine sehr ausgebildete Musik; nicht Ungeschick, Talentlosigkeit waren die Ursache der geringen Erfolge; die Musik indes befand sich dort in einem Boden, der überhaupt nicht für sie der geeignete war. Die Tonkunst ist die Kunst des Gemüts, sie spricht als solche die innersten Tiefen der Seele aus; die innere Welt ist aber erst durch das Christentum erschlossen worden. Bei den Griechen war der Sinn nach aussen gewendet, das Plastische vorherrschend. Auch die gesamte äussere Beschaffenheit ihrer Musik war eine durchaus verschiedene, Melodie und Harmonie in unserem Sinne den Griechen gänzlich unbekannt. Das Christentum und die Folgen desselben vernichteten daher mit Recht die griechischen Tonweisen und die griechische Theorie, obschon erst nach langen, mühseligen Kämpfen, nach vielfältigen, oft wiederholten Versuchen und erst nachdem ein Jahrtausend hindurch die griechische Musik das Aufkeimen der christ-

lichen oftmals erschwert und gehemmt hatte. Es ist dies — die Einwirkung des Griechischen auf das Christliche — ein bemerkenswerter Umstand, obschon er hier noch nicht in seiner ganzen Bedeutung hervortritt. Ich mache jetzt im Vorübergehen auf diese Erscheinung nur aufmerksam, indem ich später näher darauf zurückkommen muss.

Die neue Musik, wenn man sie in ihren ersten Anfängen schon so nennen will, war unbeachtet in niedern Hütten, ja in verborgenen Höhlen entstanden. Kiesewetter erzählt, wie in den Versammlungen der ersten Christen, meist armer, schlichter, mit der sehr schwierigen Theorie der griechischen Musik ganz unbekannter Leute, ein höchst einfacher, kunst- und regelloser Naturgesang entstanden sei, der einstimmig, taktlos, die Bewegung nur von der Länge und Kürze der Textsilben entnehmend, allmählich gewisse Accente, gewisse Betonungen für die Dauer erhalten und in dieser Gestalt durch öfteres Anhören in den Gemeinden sich festgestellt und fortgepflanzt habe.

Bei gänzlichem Mangel einer Regel jedoch musste in dem Masse, als die Gemeinden zahlreicher wurden, die nötige Gleichheit und Uebereinstimmung in den Melodien immer schwieriger und endlich unmöglich werden. Im 4ten Jahrhundert, als schon Kirchsprengel und Oberhirten entstanden waren, und Männer von wissenschaftlicher Bildung das Christentum angenommen hatten, unternahmen es daher einige gelehrte Bischöfe, den Gesang zu ordnen und festzustellen. Dies konnte nur mittels einer geregelten Tonleiter bewerkstelligt werden. Es war natürlich, dass man in dem Nachlasse der griechischen, damals bekannten musikalischen Schriftsteller Rat suchte. Man fand hier eine sehr schwierige, kunstvoll ausgebildete Theorie, unendlich vieles, was man nicht gebrauchen konnte und womit man nichts anzufangen wusste, Tonreihen, die das sehr geübte Ohr kaum am Monochord erkennt und die die menschliche Stimme bei aller Uebung nicht vernehmlich angeben kann u. s. w. Man fand aber auch hier und da Anfänge, von denen sich mit Aenderungen einiges gebrauchen und zur Feststellung eines so einfachen Gesanges, wie der christliche war, in Anwendung bringen liess.

Der heilige Ambrosius ist es, der unter diesen Verbesserern des Kirchengesanges zuerst und mit besonderer Anerkennung erwähnt wird. Geboren im Jahre 333, studierte Ambrosius zu Rom, zeichnete sich dort zunächst als Redner und Philosoph aus, wurde sodann 369 zum Statthalter über mehrere Provinzen ernannt und endlich im Jahre 374 einstimmig, aber so sehr gegen

seinen Willen, dass er anfangs mehrere Grausamkeiten beging, um die Leute von der Wahl abzuhalten, zum Bischof von Mailand erwählt. Dem regen Eifer dieses Mannes, der Thätigkeit, die derselbe, als er einmal die Bischofswürde angenommen hatte, bald entfaltete, verdankt die Kirche, verdankt die Tonkunst die nachhaltigste Förderung. Ambrosius war es nämlich, der einen Typus der Kirchengesänge einführte, indem er 4 Tonreihen auswählte und denselben mit Beseitigung der schwerfälligen griechischen Namen die Bezeichnung des 1ten, 2ten, 3ten und 4ten Tones gab. Als diese Tonreihen werden von Kiesewetter folgende genannt: d e f g a h c d — e f g a h c d e — f g a h c d e f — g a h c d e f g.

Ambrosius war es sodann, der jene Melodien, welche sich bei den gottesdienstlichen Uebungen der ersten Christen gebildet hatten, diese aus der ersten Glut der Begeisterung hervorgegangenen und noch von neueren hochgerühmten Gesänge regelte, und so zu ihrer Erhaltung wesentlich beitrug. Zum Beweise, wie sehr die Verbesserungen dieses Mannes die damalige Zeit überraschen mochten, führe ich eine Stelle aus den Bekenntnissen des heil. Augustinus an: „Die Stimmen“, sagt dieser, als er in der Kirche zu Mailand jene Gesänge zuerst vernommen hatte, „flossen in meine Ohren, Wahrheit wurde in mein Herz geträufelt, und das Gefühl der Andacht strömte in süssen Thränen der Freude über“. Es sind dies Worte, die nur ein solcher spricht, den ein bis dahin nicht Gekanntes überwältigt und die innersten Tiefen der Seele erschüttert. Ambrosius' Bestimmungen fanden überall die bereitwilligste Aufnahme, und es war auf diese Weise schon ein wichtiger Schritt zur Bildung, zur Feststellung der neuen Musik geschehen.

Dem heiligen Gregor dem Grossen, der in den Jahren 591 bis 604 die christliche Kirche regierte, war es vorbehalten, auf dieser Grundlage fortzubauen und das eigentliche Fundament für das ganze spätere Gebäude zu legen. Gregor sammelte die bereits vorhandenen Melodien, verbesserte dieselben, vermehrte sie durch neue und führte das auf diese Weise Gewonnene in der ganzen christlichen Kirche ein, als eine Norm, von der nicht abgewichen werden durfte. Ein Exemplar dieses Melodien-Buches wurde an dem Altar St. Peter's in Rom niedergelegt und mit einer Kette befestigt, um im Laufe der Zeiten entstehende Abweichungen nach demselben zu berichtigen. Er behielt ferner die bereits vorhandenen ambrosianischen vier Kirchentöne bei, fügte aber diesen noch vier neue Tonreihen hinzu, welche aus der Versetzung der vorhandenen in die Unterquarte entsprungen waren, die Tonreihen von

a, h, c, d. Die hinzugekommenen vier Tonreihen wurden, dies beiläufig erwähnt, die plagalischen genannt, zum Unterschiede von den älteren, welche den Namen der authentischen erhielten. Der Unterschied dieser Tonreihen von unsern heutigen Tonleitern springt sogleich in die Augen: während die unsrigen nichts weiter sind als Transpositionen einer und derselben Tonart, waren jene selbstständige Oktavengattungen, in deren jeder der halbe Ton eine andere Stelle einnahm. Das von Ambrosius Begonnene war so zur ersten Stufe der Vollendung gebracht, und dadurch der erste bedeutende Grund für die spätere Tonkunst gelegt. Gregor war es ferner, der auch dadurch das Tonsystem regelte, dass er die Einteilung in Oktaven zur allgemeingiltigen machte. Er war es endlich, der an die Stelle der ausserordentlich schwerfälligen griechischen Benennungen die ersten Buchstaben des lateinischen Alphabets als Namen der Töne setzte. Alles dies aber war, nach Kiesewetter's Bemerkung, schon im Ursprung mehr, als die in ihre Systeme eingezwängten Griechen jemals kannten oder nur ahnten. Im Vorübergehen sei erwähnt, wie der Umstand, dass Gregor diese Buchstaben an die Stelle der früheren Namen setzte, nicht auf die Vermutung bringen darf, als ob er auch schon eine, wenn auch unvollständige Kenntnis unserer Notierungsweise besessen habe, denn dies war keineswegs der Fall. Die letztere ist, wie ich nachher noch erwähnen werde, eine viel spätere Erfindung und kein Schriftsteller vor dem 14ten Jahrhundert hat von derselben Gebrauch gemacht.*)

Nach diesen bedeutenden Anfängen hätte nun wohl ein unmittelbarer Fortgang stattfinden können. Doch das sollte erst nach Jahrhunderten geschehen. Die Unbilden der späteren Zeit brachten Gregor's System bald in Verfall und in Vergessenheit, seine Gesänge selbst waren in Gefahr, völlig auszuarten und verloren zu gehen. Unter diesen Umständen nahmen sich einige gelehrte Geistliche des verfallenen Kirchengesanges an, aber ihr Unstern wollte, dass sie, statt der von Gregor gebrochenen Bahn zu folgen, von

---

*) Schelle (Band 60 der Neuen Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1864, No. 10, S. 78) bestreitet die oben angeführten Verdienste dieser Männer. Er sagt u. A., dass noch nicht einmal im 8ten Jahrhundert eine systematische Scheidung der authentischen und plagalischen Tonarten bestanden habe. Im weiteren Verlauf erklärt er, dass es falsch sei, die Melodie als Erfindung der neueren Kunstperiode hinzustellen, und sich von der ältesten Melodie die „absurde Vorstellung zu machen, dass sie nur eine syllabische Gesangsweise, ein morganisches Konglomerat von gleichartigen Noten nach Art des *Cantus firmus*“ gewesen sei.

der Autorität Griechenlands nicht loszukommen vermochten, dort Vorbild und Regel suchten, und demgemäss, statt das Neue zu fördern, es nur in seiner Fortbildung hemmten. Glücklicherweise indes gelang es ihnen nicht, ihren Bestrebungen den Sieg zu verschaffen; die widerstrebenden Elemente des christlichen Glaubens und der christlichen Musik waren doch zu sehr ausgebreitet und zu tief eingedrungen, als dass mehr denn blosse langjährige Hemmung das Resultat ihres Strebens hätte sein können. Insbesondere aber, als Karl der Grosse, einkehrend in sich selbst, und sich abwendend von den Zerstreuungen des Kriegslebens, dem Gottesdienst, der Kunst und Wissenschaft seine Aufmerksamkeit zuwendete, erblicken wir auch den Kirchengesang wieder gehoben und wesentlich gefördert. Vorzugsweise war das Interesse des Genannten von Einfluss, als nun auch in den übrigen Ländern seiner Herrschaft durch ihn kräftige Anregungen gegeben wurden. —

Mit diesen Bemerkungen kann ich die erste Epoche der Geschichte unserer Musik, die Zeit der ersten Entstehung und Begründung derselben, beschliessen. Der Grund für das spätere Gebäude war durch Ambrosius und Gregor gelegt worden. Dies ist im Auge zu behalten; dies ist das Wesentliche. Wir treten unserem Gegenstande jetzt schon näher, indem wir die Versuche, welche in den Jahrhunderten des Mittelalters gemacht wurden, betrachten.

Ich erwähnte vorhin, wie ein wesentlicher Mangel der griechischen Musik in dem Mangel der Harmonie bestanden habe, das Eigentümliche, Charakteristische der modernen Musik sehen wir darum zuerst da bestimmter hervortreten, wo wir den ersten Anfängen der späteren Harmonie begegnen. Die ersten harmonischen Versuche, sowie die weiteren Fortschritte darin sind es daher zunächst, auf die ich Ihre Aufmerksamkeit lenke.

Ueber die ersten Anfänge der Harmonie im frühen Mittelalter, bemerkt Kiesewetter, hat es von jeher verschiedene Meinungen und Sagen gegeben, so dass es schwer ist, hierüber etwas ganz Bestimmtes festzustellen. Das erste Wagnis, wie es scheint, einer Harmonie, einer Verbindung mehrerer gleichzeitig auf verschiedenen Tonstufen erklingender Stimmen, zeigt sich in einer von dem Mönch Hucbaldus, auch Uchubald, Hubald genannt, hinterlassenen Schrift. Dieser war ein sehr gelehrter Mönch aus Flandern, welcher nach einem, in thätiger Bearbeitung der musikalischen Theorie verbrachten Leben, in sehr hohem Alter im Jahre 930 gestorben ist. Hucbald nimmt in seinem Traktat das griechische System zum Ausgangspunkt. Die Griechen kannten

nur den einstimmigen Gesang und die Begleitung desselben durch die Oktave. Der Grund dieses auffallenden Mangels lag in der mathematischen Konstruktion ihrer Tonleiter. Die Terz und die Sexte, die Hauptbestandteile unserer konsonierenden Accorde, hielten sie für dissonierend, und mussten sie, infolge ihrer Konstruktion, dafür halten. Da nun Hucbald diesen Bestimmungen folgte, so nahm er ebenfalls gläubig an, dass die Terz und Sexte dissoniere und nur die Oktave, Quinte und Quarte konsoniere. Dessenungeachtet kam er auf den Einfall, mehrere Töne und Tonreihen gleichzeitig erklingen, mehrere Stimmen in fortgesetzten Konsonanzen singen zu lassen. Er bezeichnete eine solche Verbindung von Stimmen mit dem Namen Organum, der dann auch später der gewöhnliche und herrschende wurde. Zwei Arten des Organum sind es, welche Hucbald erklärt. Die erste Art besteht in der Verbindung einer Hauptstimme mit zwei oder mehreren anderen Stimmen, die mit dieser in Quinten, oder Quinten und Oktaven einhergehen. Bei der zweiten Art setzt er über eine Prinzipalstimme zwischen Konsonanzen auch andere nicht konsonierende Intervalle, die Sekunde und die von ihm für dissonierend gehaltene Terz in verschiedener Bewegung.

Dies sind die ersten Versuche einer gleichzeitigen Verbindung von Tönen, das erste Wagnis einer Harmonie. Die Hauptsache ist, dass dasselbe unternommen wurde; die Versuche selbst sind noch ganz regel- und bedeutungslos.

Um eine jetzt ganz unbedeutend scheinende Erfindung zu machen, mussten im Mittelalter Jahrhunderte vorübergehen. Es lag dies in den bekannten Verhältnissen desselben, deren ich hier nicht weiter zu gedenken nötig habe. Die meisten Erfindungen blieben auf die Orte ihrer Entstehung, auf die Klöster, beschränkt und mussten daher wiederholt gemacht werden. Erst im 11. Jahrhundert tritt uns wieder eine Erscheinung entgegen, welche nähere Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Ein Benediktiner-Mönch aus dem Kloster zu Pomposa in der Nähe von Ravenna und Ferrara war es, Guido von Arezzo, ums Jahr 1020 lebend, welcher in diesem Jahrhundert die Tonkunst wesentlich förderte und einen so grossen Ruf erlangte, dass noch jetzt sein Name unter denen der Musiker des Mittelalters der bekannteste, oder vielmehr unter den Musikfreunden einzig gekannte ist. Guido sah ein, wie wenig durch den vor und zu seiner Zeit üblichen Unterricht geleistet werden könne, und wendete deshalb seine Sorgfalt vorzüglich auf Verbesserung des Praktischen. Eine vernünftige praktische Methode und eine einfache Elementar-Theorie aufzustellen, war sein

Hauptbestreben. Er war so glücklich, mehreres seinen Wünschen Entsprechende zu ersinnen. Seine Erfolge erregten in seiner nächsten Umgebung einiges Aufsehen, so dass er, verleumdet, auf Befehl des Oberen das Kloster verlassen und sich einige Zeit in der Fremde umhertreiben musste. Theobald, Bischof von Arezzo, nahm ihn endlich bei sich auf, und unter dessen Schutze setzte er seine Bestrebungen fort. Sein Ruf verbreitete sich, drang zu dem damaligen Papst Johann XIX., der ihn zu sich kommen liess und lebhaft aufmunterte. Später kehrte er in sein Kloster zurück, da der Obere desselben sein früheres Benehmen schon längst bereut hatte. — Guido's grösstes und wesentlichstes Verdienst bestand in der Verbesserung und zweckmässigeren Anordnung der Tonschrift. Er kennt zwar noch keineswegs die spätere Notenschrift; schon vorhin erwähnte ich, dass diese eine weit spätere Erfindung sei. Die frühere Notierungsweise, die nota romana, die sogenannten Neumen, bestanden in kleinen Punkten, Häkchen, Strichelchen in verschiedenen Richtungen, Gestalten und Farben, welche, über den Text gesetzt, dem Sänger durch ihre Stellung die Tonhöhe versinnlichen sollten, nur dass man, um etwas mehr Ordnung in solche Bezeichnung zu bringen, später eine, auch zwei Linien quer über den Text zog. Guido nahm seinen Ausgangspunkt davon, fügte aber den vorgefundenen früher üblichen zwei Linien noch zwei andere bei, und lehrte nicht allein die Linien, sondern auch die Zwischenräume benutzen, so dass er dadurch der späteren Tonschrift wesentlich vorgearbeitet hat. — Wie durch Hucbald der erste Anstoss zur Harmonie gegeben wurde, so sehen wir hier einen zweiten Fortschritt angebahnt, eine bessere Notierungsweise, die für die fortschreitende Kunst ein wesentliches Erfordernis war, und es offenbart sich uns schon hier, indem wir sehen, wie ein Stein nach dem anderen zu dem grossen Gebäude herzugebracht wird, jene Gesetzmässigkeit des Ganges, jene innere Notwendigkeit der Entwicklung, von welcher die gesamte nachfolgende Zeit ein immer sprechenderes Zeugnis ablegt. Ein so wüstes Durcheinander beim ersten Blick jene Bestrebungen des Mittelalters zeigen, so entdecken wir bei näherer Betrachtung doch bald die Idee, welche das Zerstreute verknüpft, die Idee, welche alle diese Erscheinungen hervorruft, und dies ist das Interessante bei diesen zunächst minder interessanten geschichtlichen Thatsachen. Wir gewahren ein stetes, unablässiges Ringen, und wenn wir die Schwierigkeiten bedenken, mit denen die Tonkunst mehr als die anderen Künste zu kämpfen hatte, indem sie ihr Vorbild weder in der Natur noch in grossen Mustern des Altertums fand, so erscheint uns die beim ersten Blick

mühselige und langsame Entwicklung in der That rasch und erfolgreich. — Was G u i d o ' s Leistungen im Harmonischen betrifft, so hat er darin keine Fortschritte gemacht. Es findet sich bei ihm genau dasselbe wieder wie bei H u c b a l d, obschon er dessen Schriften nicht gekannt zu haben scheint. Auch er macht seine Sätze durch Verdoppelung drei- und vierstimmig; wir haben dieselben Folgen von Quarten und Quinten in gerader Bewegung. Beiläufig sei erwähnt, dass er die bekannten beim Gesange üblichen Namen: ut, re, mi, etc. zuerst angewendet hat, indem er die Anfangssylben einer lateinischen Ode auf den heiligen J o h a n n e s dazu wählte. Noch mehrere andere Erfindungen werden ihm zugeschrieben, doch ist es wahrscheinlich, dass dieselben erst von seinen Schülern und Nachfolgern ihm beigelegt worden sind. Ich übergehe dieselben als nicht hierher gehörig, um so mehr, als in in Kürze sich doch kaum ein deutliches Bild von denselben würde geben lassen.

Eine Erweiterung von der Lehre der Harmonie brachte erst, mit noch mehreren wichtigen Entdeckungen, das 12te Jahrhundert, obschon Näheres hierüber zur Zeit noch nicht bekannt ist. Die Leistungen des folgenden Jahrhunderts aber zeigen, dass man in diesem Zeitabschnitt einen wichtigen Fortschritt zu stande gebracht haben muss. Es müssen damals schon glücklichere Versuche in der Harmonie, ja schon in etwas mannigfaltigeren, zusammengesetzten Tonverbindungen gemacht worden sein; auf dem Wege praktischer Untersuchungen musste man bald dahinter kommen, dass die von den Griechen als Dissonanzen verrufenen grossen und kleinen Terzen, grossen und kleinen Sexten durchaus nichts Widriges besassen; es muss in dieses Jahrhundert die Erfindung und erste Ausbildung der Note fallen, es muss endlich die Einteilung der Noten hinsichtlich ihrer Zeitdauer, damals Mensur genannt, erfunden worden sein. Was das letztere betrifft, so leuchtet ein, dass mit mannigfaltigeren Tonverbindungen die Notwendigkeit, Noten verschiedener Geltung zu besitzen, gegeben war. Eigentlichen Takt hatte man nicht; man mass die Noten der Figur nach durch beständiges Zählen.

Diese Erfindungen zu pflegen und zur Reife zu bringen, war nunmehr die Aufgabe des nachfolgenden, des 13ten Jahrhunderts. Es traten jetzt bedeutende Lehrer auf, welche im stande waren, schon eine etwas ausgearbeitetere Theorie aufzustellen. Einer dieser Männer, von welchem auch eine Schrift auf uns gekommen ist, war F r a n c o v o n K ö l n, in den ersten Jahrzehnten des 13ten Jahrhunderts, der schon vollkommene, unvollkommene und mittlere

Konsonanzen unterscheidet, sowie vollkommene und unvollkommene Dissonanzen. Was Frankreich betrifft, so ist vor einigen Jahren der Versuch eines gewissen Adam de la Hale, eine dreistimmige Komposition, aufgefunden worden, welche den Beweis liefert, dass man in etwas späterer Zeit, ungefähr um das Jahr 1280, dort einen Anfang im Harmonischen gemacht hatte. Auch in England erblicken wir verwandte Bestrebungen. In den ersten Jahrzehnten des 14ten Jahrhunderts begegnen uns zwei Schriftsteller, welche grosse Fortschritte bewirkt, nicht nur die Lehre von der Mensur weiter ausgebildet, sondern auch, was Harmonie betrifft, zuerst befriedigende Regeln gegeben haben, Regeln von solcher Beschaffenheit, dass nach denselben, auch nach unseren heutigen Begriffen, zum erstenmale reine Accorde und reine Harmoniefolgen gebildet werden konnten. Zum erstenmale erscheint jetzt das Gesetz, dass zwei vollkommene Konsonanzen, Quinten und Oktaven, nicht in gerader Bewegung auf einander folgen sollen; zum erstenmale erkennt man schon etwas genauer das Wesen der Dissonanzen und die Notwendigkeit, dieselben in die nächstfolgende Konsonanz aufzulösen. Marchettus von Padua und Johannes de Muris, ein französischer Geistlicher und Dr. der Sorbonne zu Paris, sind die Männer, denen diese Fortschritte auf theoretischem Gebiet zu danken, wenn schon hinsichtlich der praktischen Anwendung ihrer Grundsätze immer noch viel zu wünschen übrig blieb.

Das bisher Erwähnte betrifft insbesondere die eine Hauptseite der Musik, die Harmonie, und deren allmähliche Ausbildung; anders verhielt es sich mit dem zweiten, wichtigsten Bestandteile, der Melodie. Während die erstere Gegenstand der sorgfältigsten Forschung war und insbesondere von den Gelehrten, den Geistlichen, kultiviert wurde, erblicken wir die letztere vernachlässigt und in ihrem Rechte durchaus nicht anerkannt, so dass sie nur als etwas Beiläufiges und Untergeordnetes nebenher geht. Gehört die Harmonie in den Kreis der Schule, so wurde die Melodie dem Leben, und ihre Ausbildung dem natürlichen Gefühl der Laien überlassen. Bemerkenswert ist indes, dass man, nach einer Bemerkung v. Winterfeld's, auf diesem vernachlässigten Gebiet früher zu befriedigenden Leistungen und zur Ahnung des den Tönen inwohnenden Geistes gelangte, als in jener Sphäre, wo der künstlerische Sinn unterdrückt wurde.

Seit dem 12ten und 13ten Jahrhundert hatten die höheren Stände zuerst in der Provence angefangen, sich mit Poesie und Gesang zu beschäftigen. Bald verbreitete sich die Liebe dafür auch bei uns in Deutschland, wo, so wie dort die Troubadours,

welche vorzugsweise als die Beförderer jener Richtung zu bezeichnen sind, die Minnesänger genannt werden müssen. Die Zahl dieser Dichter und Sänger vermehrte sich ausserordentlich, und wir erblicken in den Reihen derselben Könige und Fürsten. So wird unter anderen als einer der berühmtesten Troubadours Thibaut, König von Navarra (geb. 1201, gest. 1254) genannt, von welchem auch Melodien aufgefunden worden sind. Unglücklicher Liebhaber der Königin Blanca von Kastilien, der Mutter des heil. Ludwig, wurde ihm geraten, zur Besänftigung seiner heftigen, hoffnungslosen Leidenschaft sich dem Studium der Poesie und Musik zu widmen; er that dies mit solchem Glück, dass er die schönsten Lieder und Melodien, die man je gehört hatte, hervorbrachte. Vergleichen wir diese Melodien, von denen uns Kiesewetter Proben mitteilt, mit jenen steifen, unerquicklichen, harmonischen Versuchen derselben Zeit, so bemerken wir bald, wie jenen Troubadours ganz dieselbe Bedeutung, die sie für das Leben überhaupt gewannen, auch in Bezug auf die Tonkunst beizulegen ist. „Sie waren es“, sagt in der ersteren Beziehung ein französischer Schriftsteller, „welche scholastische Zänkereien und üble Erziehung verbannten, das Betragen verfeinerten, die Regeln der Artigkeit einführten, die Unterhaltung belebten und die Galanterie der Einwohner läuterten. Die Höflichkeit, welche die Franzosen vor den Völkern anderer Länder auszeichnet, war die Frucht ihrer Lieder, und wenn wir auch nicht unsere Tugenden von ihnen herleiten, so lehrten sie uns wenigstens, dieselben liebenswürdig zu machen.“ So schufen sie auch in Bezug auf Musik freiere Bewegungen und gefälligere Wendungen; an die Stelle der Berechnung und einer bloss verständigen Kunst, wie in jenen harmonischen Versuchen, trat bei ihnen Seele, Ausdruck, und wir sehen daher an diesen lebendig hervorsprossenden Naturerzeugnissen Gefühl für die Seele der Tonweisen früher in das Bewusstsein gerufen, als an jenem Grauen, Starren. Von der um diese Zeit erfundenen Mensur haben diese Sänger noch keinen Gebrauch gemacht; sie waren, im engeren Sinne, musikalisch nicht sehr unterrichtet und folgten nur der Eingebung ihres Talents. Bemerkenswert ist, dass sich in diesen Melodien schon ziemlich deutlich der Charakter der später so sehr beliebten französischen Chanson zeigt; auch das ist zu erwähnen, dass dieselben schon weit entschiedener, als die damalige harmonische Musik, unsere modernen Dur- und Molltonleitern, unsere modernen Ausweichungen erkennen lassen. Der gesunde Sinn jener Naturalisten hatte schneller das Richtige getroffen, als der Scharfsinn der gelehrten Häupter.

Ich beschliesse diese Skizze mit einer Hindeutung auf das, was auf dramatischem Gebiet geschah. Auch die dramatischen und theatralischen Versuche des Mittelalters waren nicht ganz ohne Musik, und namentlich die Melodie fand hier ein Gebiet, wo sie unumschränkte Geltung genoss und das ihr zugleich Gelegenheit zu weiterer Ausbildung darbot. Diese Darstellungen waren anfangs so roh und pöbelhaft, dass wir ihrer hier nur Erwähnung thun, um anzudeuten, wie der Sinn für das Scenische früh erwacht war. G. W. Fink in seiner „Geschichte der Oper" spricht des Längeren und Breiteren über diese den Musikfreund der Gegenwart wenig interessierenden Dinge, während er, wie dies so oft in älteren Werken der Fall war, die Neuzeit sehr kurz und nur ganz oben hin behandelt. Wer sich demnach über jene Erscheinungen genauer unterrichten will, darf nur jene ausführliche Darstellung nachlesen. Bei steigender Kultur bildeten sich aus diesen rohesten Anfängen reifere und geschmackvollere Erzeugnisse hervor. Sie erhielten den Namen Mysterien und bestanden aus einer anständigeren, etwas gebildeteren Darstellung religiöser Begebenheiten. Seit dem 12ten und 13ten Jahrhundert insbesondere verbreiteten sich solche Spiele ausserordentlich, und im Jahre 1313 erbaute man in Paris ein eigenes Theater dafür. An dem heitern, kunstliebenden Hofe der Provence finden wir jenen schon vorhin erwähnten Adam de la Hale als Verfasser mehrerer sehr hübscher Liederspiele mit weltlichem Inhalt wieder. Das Charakteristische und Wesentliche der späteren Oper fehlte jenen frühesten Versuchen noch gänzlich, aber im weiteren Sinne als Vorstufen für die später so mächtige Kunstgattung sind dieselben zu beachten, indem der Sinn für das Dramatische dadurch geweckt und gesteigert wurde. Die Handlung ist noch ausserordentlich einfach, aber wir bemerken eine Gewandtheit, Rundung und Eleganz, die man einer so frühen Zeit kaum zutrauen möchte. Der Dialog, bemerkt Kiesewetter, sei naiv und lebendig, und sprudle von ungesuchtem und treffendem Witz. Eines dieser Stücke führt den Titel: „Robin und Marion". Ich will den Gang desselben in Kürze mitteilen, um Ihnen eine Anschauung davon zu geben: Marion tritt auf und singt, jene Zeit ins Auge gefasst, ein ganz allerliebstes Liedchen. Junker Aubert, eben vom Tournierplatz kommend, erscheint, einen Falken auf der Faust. Er sagt Marion Schmeicheleien; sie antwortet, sie liebe Robin, und bittet den jungen Herrn, sie in Ruhe zu lassen. Aber die Leidenschaft Aubert's erwacht darum um so heftiger; er stürmt fort mit der Versicherung, auf der Stelle sich ersäufen zu wollen. Statt aller Antwort spottet

Marion seiner. Robin kommt und plaudert von der bevorstehenden Hochzeit. Indem er fortgeht, um einen Sänger und die Freunde zum Feste zu bestellen, erscheint nochmals Aubert, der die Ausführung seines Entschlusses zur Zeit noch ausgesetzt hat; er sucht mit dem zurückkehrenden Robin Streit, unter dem Vorwande, dieser habe seinen Falken berührt. Sie werden handgemein, Robin erhält tüchtige Schläge und bleibt auf dem Platze liegen, während Marion von Aubert entführt wird. Gautier, der bestellte Sänger, tritt auf, ist noch Zeuge der Entführung, bemüht sich aber zunächst, den jämmerlich klagenden Robin wieder zu sich zu bringen. Man sieht nicht ein, wie die Sache enden soll. Bald indes kehrt Aubert, von Marions Widerstand ermüdet, freiwillig zurück und übergiebt Robin die Braut. Allgemeiner Tanz und ein Gesang Gautier's schliesst das Ganze. Nachträglich sei noch bemerkt, dass, wie berichtet wird, jene Liedchen, um deretwillen diese dramatischen Darstellungen hier erwähnt wurden, ohne alle Begleitung gesungen wurden. Fand eine Begleitung statt, so konnte es nur im Einklange mit den Noten des Gesanges geschehen.

Während nun das Volk seine Lieder sang und bei fortschreitender Civilisation die Gebildeten sich an den Weisen der Troubadours und Minnesänger ergötzten, hatten die schulmässigen Musiker, die sich selbst vorzugsweise Kantores nannten, in ihrer Weise pedantisch fortgearbeitet, ohne von dem, was das Leben bot, Notiz zu nehmen. Ihnen war der Gesang nicht eine schöne Kunst zur Erheiterung, sondern Gegenstand eines mühsamen Studiums. Harmonie und Melodie, die Arbeiten der Schule, und die Bestrebungen des weltlichen, naturalistischen Sinnes waren streng geschieden. Die eigentlichen Musiker blickten mit Stolz auf das weltliche Treiben herab. So dauerten die Verhältnisse geraume Zeit hindurch fort.

Dies ist der Standpunkt der Musik bis ungefähr zum Jahre 1300. Im ganzen zeigt sich immer noch nur sehr wenig Befriedigendes. Bedenken wir jedoch, worauf ich schon vorhin hindeutete, die Schwierigkeiten, mit denen die sich entwickelnde Tonkunst zu kämpfen hatte, so erscheinen uns diese Versuche in einem weit günstigerem Lichte. Durch das Bisherige sind nun aber auch die ersten Versuche, die ersten und unreifsten Bestrebungen für immer beseitigt. An nichts fehlte es jetzt, als dass das, was die Theorie gewonnen hatte, nun wirklich zur Ausführung kam und in das Leben selbst eingeführt wurde. Diese weiteren Fortschritte werden den Gegenstand meiner nächsten Vorlesung bilden.

ZWEITE VORLESUNG.

Die Geschichte der Musik bei den Niederländern: Dufay. Ockenheim. — Der Zustand des Orgelspiels: Antonio dagli Organi und Bernhard der Deutsche. — Notendruck: Petrucci. — Josquin. — Deutsche und italienische Tonsetzer. — Willaert. Orlandus Lassus. — Einteilung der Geschichte der Musik, die allgemeine Entwicklung des Geistes in der Geschichte, die Stufenfolge der Künste und die weltgeschichtliche Stellung der Tonkunst.

Die Darstellung der Anfänge unserer Musik in den ersten christlichen Zeiten und den Jahrhunderten des Mittelalters beschäftigte mich in der vorigen Vorlesung. Wir sahen, nachdem das erste Fundament durch Aufstellung von Tonleitern gelegt war, wie allmählich ein Grundstein nach dem andern zu dem spätern grossen Gebäude herbeigeschafft ward und verliessen die Entwicklung an dem Punkte, wo zuerst befriedigendere Regeln für harmonische Kombination gegeben waren. Ich schloss mit der Bemerkung, dass es jetzt galt, das Gewonnene in das Leben einzuführen.

Jener Umstand, dass die Tonkunst bis dahin mehr eine Wissenschaft, in der That noch kaum eine Kunst zu nennen war, darf nicht befremden. Wir erblicken die Hauptthätigkeit bis dahin auf die allmähliche Ausbildung der Harmonie, die Auffindung ihrer Gesetze gerichtet, weil nur auf diese Weise das Material für die künstlerische Darstellung gewonnen werden konnte. Die poetische Seite der Kunst, soweit in jener Zeit davon die Rede sein kann, ward repräsentiert durch den weltlichen Gesang, fand im Volksliede, in der Melodie ihren Ausdruck. So bedeutsam nun diese Seite ist, so würde man bei der weiteren Verfolgung dieses Weges aus dem blossen Naturalismus doch nicht herausgekommen sein. Sollte die Musik sich einst zu jener umfassenden geistigen Bedeutung erheben, die sie später erlangte, so war eine lange Verstandesarbeit nötig; man musste in die Tiefe hinabsteigen, um für jenes grosse Gebäude einen entsprechenden Grund zu legen. Unter den

angezeigten Umständen war das Studium der Musik, wie natürlich, immer nur wenigen vorbehalten, und von derselben als Kunst konnte fast noch nichts in der Welt hervortreten. In Italien war der mehrstimmige Gesang damals und noch geraume Zeit später in die Kirche nicht aufgenommen. Es ist kein Grund gegeben, zu vermuten, dass es in Spanien oder in England anders oder besser gewesen sein sollte. Nur von Frankreich hat man bestimmte Nachrichten von dem Gebrauche eines mehrstimmigen Gesanges in den Kirchen; bei alledem aber stand diese Kunst doch noch auf der untersten Stufe. In Deutschland findet man sogar noch bis spät im 15ten Jahrhundert nichts von Harmonie; der Kirchengesang war durchaus nur ein eintöniger.

Jetzt endlich klärt sich die Scene allmählich auf. Wenn bis dahin die gebildeten Nationen Europas in ihren Bestrebungen Hand in Hand gegangen waren, so dass bald hier bald da eine Erfindung gemacht, ein Fortschritt bewirkt wurde, so konzentriert sich von nun an die Entwicklung und wir sehen jetzt e i n Volk, was musikalische Kunst betrifft, gross und gewaltig auftreten, so sehr, dass dasselbe weit über ein Jahrhundert hinaus sich der unbedingtesten musikalischen Herrschaft in Europa erfreute. Die Lehren der früher genannten Theoretiker hatten zunächst Eingang und heimischen Boden bei den N i e d e r l ä n d e r n gefunden, einem Volke, das bei einer ausserordentlichen Wohlhabenheit, blühend durch Manufakturen und Gewerbe, Handel, Schiffahrt und tüchtiges Gemeinwesen, einer materiellen Behaglichkeit des Daseins sich überlassen konnte. Die kontrapunktische Kunst gelangte hier zuerst nahezu in Vollkommenheit, und zwar in fröhlichen geselligen Kreisen zu praktischer Geltung, und beliebte Volkslieder pflegte man auf diese Weise zu singen. Dann gewann dieselbe Zutritt zu den Höfen, zur Unterhaltung der Grossen, und bald öffneten sich nun auch die Thore der Kirche der neuen Kunst, um ihr einen siegreichen Einzug zu gestatten. Die Kirche hatte stets die musikalischen Bestrebungen begünstigt. Wie dieselben zuerst aus ihrem Schosse hervorgegangen waren, so ahnte sie wohl, dass ihr durch die Tonkunst später die grösste Verherrlichung kommen werde.

Nach dem Zeugnisse des päpstlichen Kapellmeisters B a i n i waren es Niederländer, welche die ersten kontrapunktisch geschriebenen Messen nach Rom brachten. Vom Jahre 1380 ab findet sich, wie vorhandene Rechnungen nachweisen, der Name des nachmals berühmt gewordenen W i l h e l m D u f a y aus Chymay im Hennegau in dem Verzeichnis der Sänger der päpstlichen Kapelle, der Name des Mannes, den B a i n i als den ersten eigentlichen Ton-

setzer und Kontrapunktisten, nicht allein jener Kapelle, sondern der modernen Zeit überhaupt bezeichnet. Das päpstliche Archiv ist im Alleinbesitz der Werke dieses ersten Kontrapunktisten, und Baini war es daher vorbehalten, uns zuerst mit ihm bekannt zu machen. Keiner war so sehr wie dieser Schriftsteller durch seine äussere Stellung in den Stand gesetzt, über jene Anfänge geregelter Harmonie Aufschluss zu geben, und auf diese Weise einen sichern Ausgangspunkt für die Geschichte der Musik festzustellen. Kiesewetter hat in seinem grösseren Werke nur einige Bruchstücke mitgeteilt und thut sich, wie er selbst sagt, etwas auf diese Bekanntmachung zu gute. Im übrigen wissen wir ausserordentlich wenig von dem genannten Tonsetzer; er lebte bis zum Jahre 1432 hochgeachtet in der päpstlichen Kapelle. Dies ist die einzige Nachricht, die wir über ihn besitzen. Die Kompositionen dieses Mannes zeigen in jeder Beziehung schon eine vollkommen fertige Kunst. Die Harmonie ist rein. Dies ist das Wesentliche; dieser grosse Schritt ist jetzt vollbracht; ausserdem ist freilich nicht viel Rühmenswertes zu sagen. Die Tonsetzer dieser Zeit, bemerkt Kiesewetter, benutzten kirchliche, gregorianische Melodien als die Grundlage ihrer ausgeführten kirchlichen Kompositionen, solche Melodien bilden den Kern und werden gewöhnlich von dem Tenor in langen, ermüdenden Noten vorgetragen. Die Tonarten sind die gregorianischen. Versetzungszeichen finden sich nirgends. Indes ist gewiss, dass die damals in der Kompositionslehre stets wohl unterrichteten Sänger diese chromatischen Veränderungen beim Vortrag aus eigener Einsicht hinzugefügt haben. Die Annahme, dass die Kompositionen in der Gestalt, in der wir sie verzeichnet finden, gesungen worden wären, ist nicht wahrscheinlich; es war jedenfalls nur Sitte, die Versetzungszeichen wegzulassen. Die Kompositionen sind ohne alle Melodie, schwerfällig und hart, gemeinhin für vier Stimmen, seltener für drei oder fünf gesetzt. Alle gleichen sich im Ausdruck, mögen die Texteswortе noch so verschieden sein, oder richtiger, sie sind deswegen alle gleich, weil Ausdruck überhaupt noch fehlt und der Verstand die allein hervortretende Thätigkeit ist. Eigentlich fungierten Stil fand Kiesewetter in den ihm zugekommenen Proben noch nicht. Von den Texten sind nur die ersten Worte am Anfang des Stückes hingeschrieben, man setzte voraus, dass dieselben den Sängern bekannt wären, und von diesen sogleich den Noten würden untergelegt werden können.

Nachdem jetzt ein solcher Grund gelegt worden war, konnte von den Nachfolgern weiter fortgeschritten werden. Wenn es bis-

her vorzugsweise darauf angekommen war, einfache, mehrstimmige Sätze zu stande zu bringen, im sogenannten einfachen Kontrapunkt, so nähert man sich jetzt schon der künstlicheren Satzweise, dem doppelten Kontrapunkt, und es ist insbesondere die Form des Kanons, welche zuerst zur Geltung kommt: man nähert sich dieser künstlichen Satzweise so sehr, dass man sich bald in gelehrte musikalische Grübeleien versenkt und diese Richtung, dies ist das Bemerkenswerteste, in den Niederlanden überhaupt zur herrschenden wird. Bald begegnet uns der Name eines Mannes, der, über Dufay hinausgehend, den Künsten des doppelten Kontrapunktes ihre Entstehung gab, der zu seiner Zeit sehr berühmte Name Johannes Ockeghem, gewöhnlich Ockenheim, geb. im Hennegau zwischen 1420 und 1430, gest. ums Jahr 1513. Ockenheim genoss die ausgezeichnetste Hochachtung seiner Zeitgenossen, sowohl wegen seiner Kompositionen, wegen der Fortschritte, die ihn über seine Vorgänger hinaus führten, als auch wegen seines Lehrtalents, das ihn in den Stand setzte, die vorzüglichsten Meister, die zu seiner Zeit und nach ihm glänzten, zu bilden. Die schon bei Dufay erwähnten charakteristischen Eigenschaften: Mangel an Melodie, Unsangbarkeit, Ausdruckslosigkeit, dauern fort. Grössere Gewandtheit in der Handhabung kontrapunktischer Formen kommt neu hinzu, zugleich ist aber auch damit eine Verirrung ins Abstruse gegeben. Die Form des Kanons wurde, wie schon erwähnt, am häufigsten gebraucht; der Satz war vierstimmig, aber ohne Schlüssel und Takt. Man setzte am Anfange einen Kreis mit der Chiffre des Fragezeichens in der Mitte, und kündigte damit den Rätselkanon an. Oefter schrieben jene Männer Motetten mit verschiedenen Worten in den verschiedenen Stimmen, vermehrten überhaupt dieselben, hatten aber darin keinen Plan, keine Anordnung, so dass diese Werke nicht die geringste Befriedigung gewähren können.

Es würde zu weit führen, wenn ich diese Bestrebungen im einzelnen verfolgen wollte. Zudem ist dieser Abschnitt der Geschichte der am wenigsten interessante. Soviel auch geschieht, im ganzen ist doch alles noch mittelalterlich unerquicklich. Die Niederländer, namentlich die jetzt genannten Männer, haben die beschwerliche Arbeit übernommen, im höheren Sinne das Fundament für die spätere Kunst zu legen. „Was hätten“, fragt Ulibischeff sehr richtig, „die grossen Tonkünstler der Harmonie, Bach, Händel, Mozart, angefangen, wenn nicht geschickte und ausdauernde Arbeiter Jahrhunderte lang die Steinbrüche ausgebrochen, die Minen ausgebeutet, und das solide Material hergerichtet, behauen, geformt und geschmiedet hätten? Was sie

gemacht hätten? Hübsche Gartenhäuschen von gemaltem Holze, deren Karniese aus Gesangsverzierungen und deren Friese aus Rouladen bestanden hätten; frisch und glänzend für eine Stunde, worauf die Mode darüber weggeblasen, und alles bis auf die letzte Spur verwischt hätte". Diese tiefsinnige Verstandesarbeit, bemerkte ich schon vorhin, war notwendig, um der spätern grossen Kunst eine würdige Grundlage zu bereiten. Das ist das grosse Verdienst jener frühesten Meister; in das Reich der schönen Kunst selbst einzutreten, war ihnen, so wie überhaupt den Niederländern, nicht beschieden. In diesem Zeitabschnitt, den ich bis jetzt besprochen habe — er umfasst das Jahrhundert von 1380 bis 1480 — ist der Grund zu dem Ruhm gelegt worden, dessen sich die Niederländer in der nun folgenden Zeit in der ganzen civilisierten Welt erfreuten. Durch Ockenheim's Schule wurde die Kunst in alle Länder verpflanzt, und nach einer Bemerkung Kiesewetter's soll sich genealogisch nachweisen lassen, dass Ockenheim der Stammvater aller Schulen der späteren Zeit gewesen ist. Noch sei erwähnt, dass in diesem Zeitraum die Orgel die bedeutendsten Verbesserungen in der Struktur und dem Mechanismus erfahren hat. Die ältesten Orgeln aus den Zeiten des Mittelalters zeigten noch die roheste und ungeschickteste Beschaffenheit. Die Tasten waren einen halben Schuh breit, durch einen merklichen Zwischenraum von einander gesondert, und mussten mit den Fäusten oder mit den Ellenbogen in Bewegung gesetzt werden. Die allmähliche Ausbildung dankt dies Instrument, das wichtigste in jener Zeit, dem Kontrapunkt, und es begann jetzt diesem die früheren Dienste reichlich zu vergelten. Die Kunstgeschichte nennt zwei Künstler: Antonio Sguarcialupo, auch Antonio dagli Organi genannt, zu Florenz, und Bernhard, mit dem Beinamen der Deutsche, zu Venedig. Dem letzteren genügte nicht das bisherige Manual; er fasste, bemerkt Kiesewetter, den kühnen Gedanken, das Manual um eine Oktave höher zu stimmen, und den hierdurch verschönerten Gesang der Stimmen mit verdoppelten Bässen zu begleiten; er schuf sein Instrument zu einem Riesenwerke, indem er 1470 das Pedal erfand.

Das höhere Geistesleben, welches sich jetzt in Europa allmählich zu verbreiten begann, musste den günstigsten Einfluss äussern auch auf Fortbildung der Tonkunst und Verbreitung derselben in weiteren Kreisen. Wie die Liebhaberei für die bildenden Künste mehr und mehr zunahm, begannen die Grossen auch für Musik sich zu interessieren, und die Tonsetzer erhielten die nachdrücklichste Aufmunterung und günstigste Veranlassung, ihr Talent zu

entfalten. An den Höfen entstanden Kapellen, zu denen niederländische Musiker unter freigebigen Bedingungen berufen wurden. Lehrstühle für Musik wurden errichtet in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts zu Neapel, Mailand und an anderen Orten Italiens. Insbesondere aber, als zu Anfang des 16ten Jahrhunderts die Päpste Julius II. und Leo X. jene glänzende Raphael'sche Zeit für Italien herbeiführten, erreichte die niederländische Musik in Italien, Spanien, Frankreich und Deutschland ihre höchste Anerkennung. Als endlich im Jahre 1502 der Italiener Ottavio Petrucci aus Fossembrone im Kirchenstaate den Notendruck mit beweglichen Typen erfand, war für den erfolgreichsten Aufschwung der Tonkunst die wichtigste Anregung gegeben. Ockenheim's grösster Schüler, Josquin de Prés, oder Jodocus Pratensis, oder a Prato genannt, geb. zu Cambray oder nach anderen Angaben zu Condé vor dem Jahre 1455, war der erste jener Niederländer, in dem die Kunst sich unter den bezeichneten Einflüssen von der früheren, bis dahin herrschenden Steifheit, Schwerfälligkeit und Härte einigermassen befreite; er wurde der Hauptrepräsentant der nun folgenden Epoche, und zu seiner Zeit war es namentlich, wo seine Landsleute sich der unbedingtesten musikalischen Herrschaft in Europa erfreuten. Schon Luther, das Wesen Josquin's richtig erfassend, hat — wie man erzählt — über ihn und zugleich die Wendung, die durch denselben in der Kunst hervorgebracht wurde, das treffende Urteil gegeben: „Josquin ist der Noten Meister, die habens müssen machen, wie er wollt; die andern Sangmeister müssens machen, wie es die Noten wollen haben.“ Baini aber bemerkt, dass in den gelungeneren Werken dieses Mannes zum erstenmale die Morgenröte des späteren Palestrina-Stils dämmere. Sehr jung, im Jahre 1455, begab er sich zu Ockenheim in die Lehre. Unter Sixtus IV., um das Jahr 1480, finden wir ihn als Sänger der päpstlichen Kapelle, später gegen Erwarten wieder in seinem Vaterlande, obschon er in Rom in grossem Ansehen stand, im Jahre 1498 am Hofe König Ludwig's XII., und zuletzt als Hofkapellmeister Kaiser Maximilian's I., wo er um das Jahr 1515 sein vielbewegtes, wechselvolles Leben endete. Kiesewetter nennt Josquin eines der grössten musikalischen Genies aller Zeiten. Macht man es ihm nicht ohne Grund zum Vorwurf, dass er die musikalischen Witze und Künsteleien auf eine übermässige Höhe getrieben habe, so ist doch gewiss, bemerkt er, dass jeder seiner Sätze in den künstlichsten, wie in den anspruchsloseren Kompositionsgattungen sich durch irgend einen Zug des Genies von den zahllosen Arbeiten seiner Kunstgenossen und Nachahmer unterscheidet.

Bis dahin hatten die Niederländer allein und unumschränkt im Reiche der Tonkunst geherrscht. Jetzt begannen auch andere Nationen, ihnen allmählich nicht zwar den Rang, aber doch ihre bisherige Alleinherrschaft streitig zu machen. In Deutschland traten schon in der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts einige wackere Tonsetzer auf, Adam de Fulda, Stephan Mahu, Herrmann Finck u. A. In Frankreich erlangte Eleazar Genet, genannt il Carpentrasso (von seiner Vaterstadt Carpentras), Mitglied der päpstlichen Kapelle, sehr grosses Ansehen, und wurde deshalb von seinem Gönner Leo X. mit der Bischofswürde bekleidet. Spanier waren als Sänger sehr beliebt in der päpstlichen Kapelle. Unter den einheimischen Mitgliedern daselbst wird Costanzo Festa als der erste bedeutende Komponist und Vorläufer Palestrina's genannt.

Die bisherige Darstellung, die Besprechung der Thätigkeit der Tonsetzer, hat Sie erraten lassen, welches die Mittel waren, die denselben zu Gebote standen. Ich erwähnte schon früher, wie der einstimmige, weltliche Gesang von den Arbeiten der Kontrapunktisten streng geschieden war. Es leuchtet ein, dass der erstere um so mehr zurücktrat, je mehr die Kunst der letzteren zu höherer Reife sich entwickelte. Es gab jetzt allein mehrstimmigen Gesang. Instrumente kannte man zwar schon in grosser Zahl; an eine eigentliche kunstmässige und selbständige Instrumentalmusik war aber bis jetzt noch nicht entfernt zu denken, höchstens wurden zur Verstärkung oder Unterstützung des Chores Zinken, Posaunen und allenfalls Trompeten angewendet, welche mit den Stimmen unisono gingen. Die Geige und die Leier waren den Händen der wandernden Musikanten überlassen, und eben so wenig wie diese geachtet; man berief sie, damit sie zum Tanze aufspielten. Die Orgel ist als das einzige in der allgemeinen Achtung höher gestellte Instrument zu bezeichnen. Die Instrumentisten waren von den eigentlichen wissenschaftlich erzogenen Musikern, d. h. den Sängern, gänzlich geschieden und bildeten eine eigene Zunft unter dem Namen von Stadtpfeifern, Kunstpfeifern oder Türmern. Diese hatten auch ihre eigene Art, für ihre Instrumente zu notieren, die sogenannte deutsche Tabulatur. Das Klavier erscheint allein für den häuslichen Gebrauch, die Harfe war zur Zeit noch kaum genannt. Hin und wieder thaten sich aber doch schon Virtuosen auf einzelnen Instrumenten hervor, so der blinde Conrad Paulmann aus Nürnberg, der im Jahre 1473 starb.

Ich habe schon bemerkt, dass eine ausführlichere Darstellung dieser Vorgeschichte nicht in meinem Plane liegt; es kommt ledig-

lich darauf an, Ihnen die Hauptpunkte zu bezeichnen. Aus diesem Grunde beschränke ich mich auf Erwähnung der wichtigsten Künstler, welche als Repräsentanten zu betrachten sind, ohne die Erzählung mit einer überflüssigen Menge von Namen zu belasten. Jetzt sind noch zwei Männer zu nennen, mit denen ich die Besprechung des gegenwärtigen Abschnitts beschliesse.

Unter den Niederländern, welche, teils berufen, teils um ihr Glück in Italien zu machen, dort einwanderten, war auch Hadrian Willaert. Als junger Mann von etwa 26 Jahren schon im Heimatlande berühmt, kam er um das Jahr 1518 nach Rom. Dort in der päpstlichen Kapelle wurde eine Motette seiner Komposition, die in grossem Ansehen stand, aber den Namen Josquin's trug, gesungen. Als er sein Recht auf dieses Werk geltend machte, beleidigte er damit die Sänger, die als genaue Kenner Josquin's doch augenscheinlich getäuscht waren, so sehr, dass die Motette von dem Augenblicke an zurückgelegt wurde und Willaert's Glück in Rom verscherzt war. Er wendete sich infolge davon nach Venedig, wo er schon im Jahre 1527 zur Stelle eines Kapellmeisters am Dom des heiligen Marcus, eine Stelle, die von jeher als eine Art von musikalischer Grosswürde gegolten hat, gelangte. Hier, in Venedig, erlangte Willaert sehr nachhaltigen Einfluss; er wurde der Stifter der nachmals sehr bedeutenden und berühmten venetianischen Schule, die im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte eine grosse Zahl vorzüglicher Komponisten gebildet hat, und namentlich auch für uns von Interesse ist, da sie einen lebendigen Einfluss auf die deutsche Kunst äusserte. Sein Todesjahr ist das Jahr 1563. Willaert war der erste, so viel man weiss, der für eine grössere Zahl von Stimmen, als bisher gewöhnlich war, für sechs und sieben, komponierte, ebenso wird er als der Erfinder der Komposition für zwei und drei Chöre bezeichnet, eine Form, die durch die grossartige Wirkung, welche sie hervorzurufen im stande ist, mit Recht bald Nachahmung fand. Kiesewetter in seiner „Geschichte des weltlichen Gesanges“ teilt von den Arbeiten dieses Mannes die Komposition eines Sonetts von Petrarka mit. Etwas grössere Gewandtheit und Eleganz ist allerdings hier bemerkbar; man würde aber sehr irren, wenn man trotzdem an eine Uebereinstimmung des Textes und der Musik denken wollte.

In allem, was zur Vorschule der höheren Tonkunst gerechnet werden kann, gingen die sämtlichen gebildeten Nationen Europas Hand in Hand. Später zeigte sich bei den verschiedenen Völkern eine stets wachsende lebendigere Beteiligung. Ueberall wurde indes immer noch im niederländischen Stile gearbeitet und nationale

Eigentümlichkeit bemerken wir noch an keinem Orte. Nun endlich teilt sich der Hauptstrom und es wird nötig, denselben in seinen verschiedenen Wendungen zu verfolgen; jetzt endlich beginnen auch andere Länder den Faden der Entwicklung aufzunehmen. In den Niederlanden, in Frankreich, Deutschland und Italien waren zwar auch zu dieser Zeit immer noch niederländische Musiker in fast unglaublicher Anzahl in Thätigkeit; aber der Einfluss derselben wurde schwächer, je mehr die verschiedenen Völker ein eigentümliches musikalisches Leben entfalteten. Als Sänger der päpstlichen Kapelle lebte in Rom der Spanier Cristoforo de Morales, geb. zu Sevilla, berühmt als Komponist. In Frankreich traten Kompositeurs auf, deren Werke durch die seit 1530 eröffneten Druckereien von Paris und Lyon verbreitet wurden. In Deutschland rief die kirchliche Reformation Schöpfungen hervor, die, einer neuen Geistesrichtung angehörig, für die Tonkunst eine neue Welt eröffneten. Johann Walther und Ludwig Senfl werden hier später noch zu besprechen sein. In Italien wurde 1540 das Madrigal erfunden, jene musikalische Form, die in den nächsten Jahrhunderten die ausgebreitetste Herrschaft erlangen sollte. Auch Palestrina und dessen ewig denkwürdige Umgestaltung der italienischen Kirchenmusik fällt in diese Zeit.

Bevor ich jetzt die Weiterbildung der Tonkunst in den einzelnen Ländern verfolge, den Aufschwung derselben zur klassischen Höhe, will ich zuvor, wenn auch der Zeit etwas vorgreifend, die Periode der Niederländer zum Abschluss bringen. Noch einen Meister haben die Niederlande hervorgebracht, der, wohl der grösste und hervorragendste von allen, das bis dahin Geleistete zusammenfasste, der diese Richtung, so weit es auf dieser Stufe überhaupt möglich war, zur Vollendung führte. Es ist dies Orlandus de Lassus, Roland Lass, in Italien Orlando Lasso, in Frankreich Roland Lassé genannt, aus Mons im Hennegau, geb. 1520. Sein ursprünglicher niederländischer Name war Roland Lattre; als aber sein Vater, der Falschmünzerei überwiesen, zu der Ehrenstrafe verurteilt wurde, mit einer Reihe falscher Münzen um den Hals dreimal um das Hochgericht zu gehen, änderte er seinen ursprünglichen Namen, verliess sein Vaterland und ging nach Italien. In seinem 18ten Jahre kam er nach Neapel und verweilte daselbst zwei Jahre. Nachher wurde er in Rom besonders von dem Erzbischof von Florenz sehr wohlwollend aufgenommen und erhielt die Kapellmeisterstelle am Lateran, die er aber nur sechs Monate verwaltete, weil er, um seine totkranken Eltern noch einmal zu sehen, schnell in sein Vaterland zurückeilte. Bei seiner Ankunft

diese jedoch nicht mehr am Leben findend, blieb er in seinem Vaterlande nicht lange, ging nach England, dann nach Frankreich, und liess sich zuletzt in Antwerpen nieder. Sein grosses Talent und sein offener Charakter führten ihm daselbst viele Freunde zu, aber er weilte auch dort nur zwei Jahre und folgte dann 1557 einem Rufe Herzog Albert's V. nach München, einem Rufe, der zugleich mit der Bestimmung an ihn ergangen war, eine Zahl anderer niederländischer Musiker mitzubringen. Dort nun, der Hauptstätte seiner Wirksamkeit, gewann er bald ein bedeutendes Ansehen, einen Ruhm, der sich allmählich über die ganze civilisierte Welt verbreitete, und einen bedeutenden Einfluss auf die Ausbildung deutscher Musik. Wie der bald näher zu besprechende Palestrina von den Italienern der Fürst der Musik genannt wurde, so Lassus von den Niederländern und Deutschen. Die Auszeichnungen, die ihm zu Teil wurden, waren zahlreich. Der König von Frankreich ernannte ihn zum Maltheserritter, der deutsche Kaiser Maximilian hatte ihm früher schon den Reichsadel verliehen; der Papst ernannte ihn zum Ritter vom goldnen Sporn; das sehr schmeichelhafte Wortspiel: est ille lassus, qui lassum recreat orbem (das ist jener Lasse, jener Müde, der die lasse, die müde Welt erneut), zeigt eine auf ihn geprägte Denkmünze. Auch in Paris verweilte er eine Zeit lang. Einem späteren Rufe Carl's IX. folgend, unternahm Lassus eine zweite Reise nach Paris, erfuhr aber auf dem Wege den schnell erfolgten Tod des Königs und kehrte deshalb nach München zurück, wo er im Jahre 1594 als ein Mann von europäischem Rufe starb. Dort in München befinden sich auch seine gesammelten, grossenteils noch nicht veröffentlichten Werke, zusammen, wie erzählt wird, 2337 Kompositionen enthaltend. Lassus wird geschildert als ein schlichter deutscher Mann, der die schmeichelhaften Aeusserungen der Grossen und einen Ruhm durch ganz Europa in bescheidener Zurückgezogenheit nicht sowohl genossen, als vielmehr getragen habe. Seine Werke sind ihren Texten und der Bestimmung eines jeden gemäss sehr mannigfaltig und so verschieden in der Schreibart, als dies damals möglich war. Diese Vielseitigkeit, diese grössere Mannigfaltigkeit des Ausdrucks hat Lassus, wie es scheint, vor seinen Vorgängern voraus; sie ist Resultat der schon gereifteren Kunst und der günstigeren äusseren Bedingungen. Ganz sich frei zu machen von den einst angestaunten Künsteleien seiner Väter vermochte jedoch auch dieser letzte Meister nicht, von jener schwerfälligen, oft ausdruckslosen Trockenheit, und in das Reich der schönen Kunst selbst einzutreten, war ihm nicht beschieden. Obschon er der Zeit nach der nächstfolgen-

den Periode angehört, wurzelt er doch geistig in der vorangegangenen. Die Zeit der Niederländer ist die Morgendämmerung der Tonkunst: das aufgehende Licht wird geahnt; in einzelnen Erscheinungen ist es wahrnehmbar, aber über die Dämmerung hinaus ist man nicht gekommen. Lassus beschloss die Epoche der Niederländer, die in einem Zeitraum von 200 Jahren der Welt wohl an 300 Tonsetzer geliefert hatte. Die Musik, durch dieses Volk in ganz Europa verbreitet, begann jetzt, namentlich in Italien und Deutschland, eine einheimische Kunst zu werden, und wie einst die Niederlande, so sendete Italien bald nun schon seine Söhne in alle kunstliebenden Länder aus, und errang jene Oberherrschaft, die es bis weit herein in das vorige Jahrhundert behauptet hat. Bei verminderter Nachfrage nach niederländischen Tonkünstlern verminderte sich der Antrieb, sich einer Kunst zu widmen, welche nicht mehr wie sonst Ruhm und Reichtum im Auslande versprach. Die Niederländer hatten ihre geschichtliche Bestimmung erfüllt und treten nun für immer zurück von dem Schauplatz.

Hiermit ist die Vorgeschichte unserer Kunst, sind die Lehr- und Wanderjahre derselben beschlossen, und ich bin auf dem Punkte angelangt, wo ich Ihnen die Einteilung des gesamten Stoffes vorlegen kann. Ueberblicken Sie den bisher durchlaufenen Zeitraum, so bemerken Sie drei Hauptentwicklungsstufen, drei Hauptabschnitte, in die sich derselbe zerlegt: der erste wird gebildet dadurch, dass für die Tonkunst durch das Christentum überhaupt ein geeigneter Boden gewonnen ist; wir erblicken die ersten Anfänge der neuen Musik und den ersten Schritt zu ihrer Regelung durch Aufstellung von Tonleitern; die zweite, höhere Stufe beginnt da, wo die Haupteigentümlichkeit des Neuen, wenn auch noch in rohester Gestalt, wo die ersten harmonischen Versuche hervortreten; durch diesen Schritt sind zugleich eine Menge anderer bedingt, welche als notwendige Folge dieses ersteren erscheinen: der dritte Abschnitt wird ausgefüllt durch die Epoche der Niederländer, durch die erste gelungene praktische Anwendung des bis dahin durch theoretische Untersuchungen Gewonnenen. Hiermit schliesst, wie bemerkt, die Vorgeschichte unserer Kunst, die erste grosse Hauptperiode, und wir betreten die zweite, welche die Meisterjahre, die klassische Zeit der Tonkunst, die Geschichte der Musik bis auf unsere Tage enthält.

Bevor ich mich jedoch zu der Darstellung der nun folgenden wichtigen Thatsachen wende, ist es notwendig, diesen Eintritt der Tonkunst in das Leben, diesen ersten grossen Aufschwung, von dem an sich die Herrschaft derselben datiert, unter allgemeinen Ge-

sichtspunkten zu betrachten, an diesem Wendepunkte eine umfassende Orientierung über den zurückgelegten Weg sowohl, wie über den noch bevorstehenden eintreten zu lassen. Ich muss etwas weit ausholen; ich muss einiges aus der Philosophie der Geschichte entlehnen, sowie aus der allgemeinen Aesthetik; die Resultate dieser Betrachtung aber sind wichtig, sie bezeichnen uns die weltgeschichtliche Stellung der Tonkunst, ihr Verhältnis zu den Schwesterkünsten, sowie die geistige und kulturgeschichtliche Bedeutung derselben.

Die Entwicklung des Menschengeschlechts zeigt uns das interessante Schauspiel der Befreiung des Geistes aus den Banden des Natürlichen, welche ihn anfangs fesselten; sie zeigt uns die Erhebung des menschlichen Bewusstseins aus seiner frühesten Versunkenheit in das Natürliche zur Existenz des Geistes in Geistesgestalt. Wir haben bei dieser Entwicklung die Anschauung, wie der Mensch sich aus den tierischen Zuständen, mit welchen seine Geschichte beginnt, mehr und mehr herausarbeitet und sich als Mensch erfassen lernt, und erblicken in diesem Fortgange ein rastloses Weiterschreiten von dem Unvollkommenen zum mehr Vollkommenen, so dass diejenigen irren, welche meinen, dass die Geschichte, wie die Natur, in einförmigem Kreislauf sich drehe. Die Geschichte ist ein prachtvoller, zum Himmel emporstrebender Bau, dem die weltgeschichtlichen Völker und die grossen Individuen als Bausteine dienen, ein Bau, welchen jedes später folgende, bei dem Fortschritt beteiligte Volk höher emportürmt.

Der Orient ist der Anfangspunkt dieser Entwicklung, der Sonnenaufgang der Geschichte; der Orient eröffnet diese grosse Galerie der Völker und Individuen. Hier ist es, wo das Bewusstsein, anfangs noch ganz von dem Natürlichen gefesselt, in den Staaten höherer Gestaltung aus dieser Versunkenheit sich emporzuarbeiten und einer höheren geistigen Existenz zuzustreben beginnt. Aegypten wird von der modernen Wissenschaft als dasjenige Land in der frühesten Entwicklung der Geschichte bezeichnet, welches am entschiedensten das Erwachen zu selbständiger Geistigkeit, das Hinarbeiten zum menschlichen Bewusstsein, das Herausarbeiten aus den tierischen Sympathien zur Erscheinung bringt. Die Sphinx kommt von Aegypten nach Griechenland, und giebt dort das bekannte Rätsel auf, dessen Lösung der Mensch ist; sie stürzt sich ins Meer, als Oedipus dasselbe deutet; das Geheimnis, welches sie bewahrte, ist offenbar, der Höhepunkt ihres Bewusstseins ist Gemeingut geworden, und ihre besondere Existenz ist vernichtet. In Griechenlands schönen Tagen leuchtet zum erstenmale der helle

Tag eines rein menschlichen Bewusstseins; hier beginnt die höhere Geschichte des Menschengeschlechts; die Vorstufen sind überwunden, und die geistige Arbeit nimmt ihren Anfang. So sehr aber auch der Geist mit der ganzen jugendlichen Klarheit und Energie sich zu erfassen, so sehr er sich frei auf sich selbst zu stellen vermochte, die tiefste Einkehr in das Innere, die tiefste Selbsterfassung war jener Stufe des Bewusstseins noch nicht gegeben. Oedipus tötet, ohne dass er es weiss, seinen Vater, und heiratet, mit seiner Abstammung unbekannt, gleichfalls ohne Vorwissen, seine Mutter. Noch in der Darstellung des Sophokles, auf der Stufe der höchsten Kultur Griechenlands demnach, erachtet er sich dieser Verbrechen schuldig: was dieser Mensch Oedipus in seiner sinnlichen Erscheinung begangen hat, dafür glaubt er einstehen zu müssen, ohne dass sein Bewusstsein davon etwas weiss; was nach christlichen Begriffen ihm nicht zugerechnet werden könnte, das lastet auf ihm mit solcher Schwere, dass er seine Existenz vernichtet. Erst das Christentum hat den Geist in solche Tiefen hinabgeführt, dass er sich rein als solcher erfassen konnte; erst hier ist dieser innerste Mittelpunkt erschlossen; erst im Christentum erkennt sich derselbe als den Herrn der Welt, als die Macht, welche alles Natürliche bezwingt. „Gott ist ein Geist, und die ihn anbeten, müssen ihn im Geist und in der Wahrheit anbeten"; und weiter: „Selig sind, die reines Herzens sind". Durch die Reinheit des Herzens, durch die Ausscheidung alles Natürlichen wird diese Erhebung bewirkt; das menschliche Innere ist an die Spitze gestellt, die Fülle des Geistes ist aufgeschlossen; die Versöhnung mit Gott durch die Reinheit des Herzens, die Lösung aller Widersprüche im Geist, das Prinzip für die gesamte nachfolgende Geistesentwicklung ist gegeben. Das Christentum ist der grosse Wendepunkt in der Geschichte; bis zu ihm hin erstreckt sich dieselbe, von ihm aus beginnt sie. In Kampf tretend indes mit der heidnischen Welt, Wurzel fassend zunächst in Ländern, welche, wie Griechenland, den Geist nur erst in seiner unmittelbaren Einheit mit dem Natürlichen zur Erscheinung zu bringen vermochten, konnte es noch nicht sogleich in seiner ganzen Grösse und Reinheit zur Geltung gelangen. Auch zeigt es sich anfangs mit Sinnlichem behaftet, und im weiteren Verlauf der Jahrhunderte des Mittelalters erscheint infolge davon, statt einer überwiegend geistigen Welt, die Innerlichkeit des christlichen Prinzips im Katholizismus wieder nach aussen gewendet und verweltlicht. Der nächste weltgeschichtliche Schritt war die durch den Protestantismus gewonnene Vertiefung, und durch ihn sehen wir jetzt die reiche Geisteswelt in Philosophie,

Poesie und Kunst hervorgerufen, welche die letzten Jahrhunderte verherrlicht hat. Die tiefste Einkehr des Geistes in sich selbst, im Hinblick auf die gesamte vorausgegangene Entwicklung, ist hier erreicht, ein Ziel, worauf die Bewegung der Geschichte von Anbeginn hinarbeitete.

Dem entsprechend gestaltet sich der Fortgang in den Künsten. Auch die Künste zeigen in ihrer geschichtlichen Folge den Fortschritt vom Aeusseren zum Inneren, von schwerer, Raum erfüllender Materie, vom Uebergewicht des Aeusseren zum Hinabsteigen in die Tiefen des Geistes, der dadurch immer mehr in der ihm angemessenen Gestalt erscheint. So wie zwar nur e i n Inhalt die Natur in ihrer unendlichen Mannigfaltigkeit durchdringt, so wie die Natur in ihrem tiefsten Grunde nur als der verschieden gestaltete Ausdruck e i n e s Lebensprinzips zu fassen ist, so ist es auch nur e i n Geist, e i n I n h a l t, der in den verschiedenen Künsten seine äussere Erscheinung findet. So wie jedoch die verschiedenen Reiche der Natur bald mehr bald weniger vollkommene Offenbarungsstufen des e i n e n Geistes sind, bald mehr bald weniger geeignet erscheinen, das Ganze des Weltinhaltes zur Erscheinung zu bringen, so sind auch die verschiedenen Künste bald mehr bald minder angemessene Ausdrucksweisen für die Unendlichkeit des Geistes. Diese Angemessenheit der künstlerischen Ausdrucksmittel dafür, die grössere oder geringere Fähigkeit der einzelnen Künste, diese Unendlichkeit zur Erscheinung zu bringen, ihre grössere oder geringere Unfähigkeit, die Totalität des Geistes darzustellen, bestimmt die Rangordnung derselben. Diejenige Kunst ist die höchste, umfassendste, welche den Geist in entsprechendster Weise zur Erscheinung zu bringen vermag, deren Material ihn in seiner ganzen Fülle aufzunehmen fähig ist, diejenige die niedrigste, die dies am wenigsten erreicht und noch am meisten mit dem Materiellen zu kämpfen hat. Die Poesie ist die höchste, die Baukunst die niedrigste Kunst, denn hier ist der Geist noch in der Materie versenkt, dort erscheint die Materie verflüchtigt, und in den Geist aufgenommen. Skulptur, Malerei und Musik liegen zwischen den genannten beiden Endpunkten und bilden die Vermittlung derselben. Der Baukunst am nächsten steht die Skulptur, an diese schliesst sich die Malerei, an diese die Musik, und das Ganze krönt und vollendet die Poesie als die höchste, allumfassende Kunst, die universelle, welche die Eigentümlichkeit der anderen Künste, so weit es ihr Material gestattet, in sich aufnimmt, die Darstellung der Stimmungen des Herzens mit der Musik gemein-

schaftlich hat, und in ihren Schilderungen die plastische Anschaulichkeit der bildenden Kunst zu erreichen bemüht ist.

Baukunst und Skulptur kämpfen noch mit der schweren, Raum erfüllenden Materie. Hierzu kommt, dass das Werk der Baukunst noch nicht vollständig in sich abgeschlossen erscheint, da es, auf ein anderes ausser ihm befindliches hinweisend, noch nicht sich selbst Zweck ist. Der Tempel bezeichnet, sozusagen, nur erst die Wohnung der Gottheit, er ist nicht an sich selbst schon die Erscheinung des Göttlichen. Als bürgerliche Baukunst aber dient dieselbe noch endlichen Zwecken und hängt mit dem gemeinen Leben zusammen. Umfassender ist das Material der Skulptur, fähiger für die Darstellung der Totalität des Geistes; die Kunst erwacht in ihr zu grösserer individueller Lebendigkeit; das Werk der Skulptur ist ein in sich abgeschlossenes Ganze, sich selbst Zweck, und das Unorganische, Elementarische der Baukunst ist verschwunden; die menschliche Gestalt ist der nächste Ausdruck des Geistes. Aber es fehlt der Bildhauerkunst der belebte Blick, der Blitz des Auges, und somit dasjenige, was auf sinnlichem Gebiet den Geist am angemessensten zur Erscheinung zu bringen vermag. Der Mangel des Blicks ist hier nur darum kein Mangel, weil — auf der Stufe wenigstens, welche diese Kunst bei den Griechen einnahm — aller Ausdruck noch in die Gesamtheit des Körpers gelegt, und das Antlitz mit diesem ebenmässig behandelt, nicht aber einseitig bevorzugt und allein zum Organ des Ausdrucks gemacht ist. Aus diesem Grunde ist auch der nackte menschliche Körper der wichtigste Gegenstand aller Darstellungen in dieser Kunst. Die Malerei beschränkt sich auf die Fläche, indem sie den Schein der räumlichen Ausdehnung nach allen Seiten an die Stelle der wirklichen vollen Raumerfüllung setzt. Das Materielle ist schon zum Teil verflüchtigt, und der Geist hat Existenz in einer ihm entsprechenderen Sphäre gewonnen. So verschwindet auch das Nackte insoweit, dass es nur noch ein Gegenstand neben anderen ist, ohne dass der Accent ausschliesslich darauf ruht. Aber der Geist ist dessenungeachtet noch an das Materielle gebunden. So Bedeutendes das Auge zu offenbaren vermag, immer ist es ein rein sinnliches Ausdrucksmittel, und in der Kunst wenigstens unvermögend, die Fülle der Regungen des Herzens und seine wechselnden Stimmungen zur Darstellung zu bringen. Die Malerei ist zwar im stande, das innere Leben desselben, die Stimmungen und Leidenschaften, die Situationen der Seele in Gestalten, Physiognomien und Blick auszudrücken, es sind aber doch immer überwiegend nur die mächtiger und deutlicher hervortretenden, den gesamten Cha-

rakter des Individuums bestimmenden Eigenschaften, welche sie zur Darstellung bringt, nicht die mehr im Inneren verschlossenen, zarteren, leichter vorüberschwebenden Regungen. Es giebt Empfindungen und Zustände, welche sich im Aeusseren des Menschen gar nicht ausprägen, und für diese hat dann die Malerei kein Organ. Diese tiefsten, verborgensten Regungen darzustellen, ist ganz eigentlich die Aufgabe der Tonkunst. Sie hat das Material gefunden, welches die Tiefen der Seele unmittelbar zum Ausdruck bringen kann. Dies ist die Hoheit, die Grösse der Musik, dieser Kunst der Seele, worin sie von keiner anderen erreicht wird. Dass sie jedoch, und insbesondere die reine Instrumentalmusik, nicht vermag, ihren Inhalt zur Deutlichkeit der Vorstellung herauszuarbeiten, dass sie den Geist nur erst in Stimmungen der Seele erscheinen lässt, ist als ihre Beschränktheit, als ihr Hauptmangel zu bezeichnen, und sie muss darum den Preis, die höchste Stufe des Kunstgebiets, der Poesie überlassen, welche, universeller, die Tiefe der Empfindung und die Klarheit des Gedankens zu einen, den Geist am vollständigsten zu offenbaren vermag. In der Poesie ist das Aeussere, Sinnliche gänzlich verflüchtigt; der Schall des Wortes ist nicht mehr unmittelbarer Ausdruck des Geistes, wie in der Tonkunst der Ton, sondern erscheint herabgesetzt zu einer willkürlichen Bezeichnung für einen darin verborgenen Inhalt.

Es erhellt aus dem Gesagten, wie jede Kunst eine hervorstechende Eigentümlichkeit besitzt, in der sie alle übrigen übertrifft, wie sie aber auch eben so sehr der nächstfolgenden stets den Preis überlassen muss; diese büsst die Vorzüge der vorangegangenen zum Teil ein, entschädigt aber dafür wieder durch neue, bisher nicht gekannte Eigenschaften. Wenn wir daher sehen, wie die verschiedenen Künstler, Musiker und Dichter, Maler und Bildhauer, oft geneigt sind, die Kunst, die sie speziell vertreten, an die Spitze aller übrigen zu stellen, so wie die Künstler im allgemeinen wieder gern sich als Herrscher im Reiche des Geistes überhaupt betrachten, und eine Neben- oder wohl gar Unterordnung im Verhältnis zur Wissenschaft nicht gern dulden, so ist das ein verzeihlicher Irrtum, den wir überall da sehen, wo die Vertiefung in eine Spezialität den Blick für das allgemeine trübt. So sehr aber auch dem oben Dargestellten zufolge die Grenzen der einzelnen Künste in einander verlaufen, und diese manches gemeinschaftlich besitzen, so scheiden sich doch auf diese Weise die Kunstgebiete, und es ist darum hier der Ort, wenigstens was Musik und die Nachbarkünste betrifft, im Vorübergehen die Grenzen noch etwas genauer anzudeuten.

Die Malerei hat nicht mehr die Aufgabe der Plastik, fast ausschliesslich die menschliche Gestalt sich zum Vorwurf zu wählen, und den Geist so weit darzustellen, als er in diese einzudringen fähig ist. Sie geht über die Schranken des Körpers hinaus, indem sie ihren Ausdruck hauptsächlich im Gesicht konzentriert, und die übrigen Körperteile als untergeordnete hinstellt. Das Nackte tritt darum zurück, dem Gesichtsausdruck, sowie überhaupt einer komplizierten Komposition weichend. Im Vergleich mit der Musik aber ist sie auf einen engeren Kreis von Regungen der Seele beschränkt, und es entgeht ihr das flüchtig Verschwebende, es entgehen ihr alle zarteren Bewegungen des Inneren. Beide indes begegnen sich in der Darstellung von Stimmungen. Die Musik lässt dieselben unmittelbar erklingen, die Malerei bemächtigt sich äusserer Gegenstände, um dieselben dadurch zur Anschauung zu bringen. Jene gerät auf einen Abweg, wenn sie den Boden ihrer Innerlichkeit verlässt, und, so weit sie es vermag, durch ausschliessliche Nachbildung von Aeusserlichkeiten, durch sogenannte Malerei, die Stimmung in uns hervorrufen will; diese überschreitet ihre Grenzen und nähert sich der Musik, wenn sie zur Darstellung wählt, was nicht in dieser wirklich aufgeht, sondern, darüber hinaus liegend, mehr nur geahnt und erraten werden kann. Die Malerei irrt, wenn sie sich, statt im Bilde alles zu konzentrieren, in Stimmungen verläuft, welche die scharfen Umrisse der Gestalten verschwimmen lassen; die Musik geht fehl, wenn sie die Objektivität der Malerei erreichen, durch getreue Nachbildung von Aeusserlichkeiten allein das Innere wecken will. Ein Orgelspieler in grossartiger Kirche bei abendlicher Beleuchtung gemalt, — ich sah ein solches Bild — kann uns wohl erraten lassen, um was es sich handelt, aber das Gemälde weist über sich hinaus auf etwas, das ausserhalb seiner Grenzen liegt, vorausgesetzt, dass dasselbe nicht bloss Architekturstück sein soll, und der Orgelspieler allein eine nicht glücklich gewählte Staffage zu bilden bestimmt ist. So schweifen manche Gemälde der Düsseldorfer Schule ebenfalls über diese Grenze hinaus, bringen uns Stimmungen zur Anschauung, für welche das Dargestellte nur eine Andeutung ist, und es scheint hier das erste Grundgesetz übersehen, dass das, was die Malerei malt, wirklich auch in ihr Bereich eingehe. Die Musik geht fehl, wenn sie Natureindrücke, Sichtbares und Hörbares, äusserlich allein nachbilden will, statt dieselben in den Brennpunkt der künstlerischen Empfindung zusammenzufassen, und nur das auszusprechen, was durch jene Eindrücke innerlich geweckt wurde. Sie vermag dies zwar auf keine andere

Weise, als indem sie die äussere Erscheinung nachbildet; der grosse Unterschied aber ist, ob dies auf nur äusserliche Weise geschieht, ob der Künstler mit den Augen des Naturforschers, mit dem Verstande, beobachtet, oder ob durch das Nachgebildete die Stimmung durchklingt, d. h. ob der Künstler künstlerisch, mit der Phantasie, seinen Gegenstand erfasst hat.

Wichtiger gestaltet sich das Verhältnis der Musik zur Poesie und das Ineinanderschweifen beider Gebiete; wir bemerken überhaupt weit mehr ein Vorwärtsgreifen der einen Kunst in die nächstfolgende, als einen Rückgang derselben; so schweift die Malerei in Musik, diese in die Poesie hinüber, seltener aber diese in jene, oder die Musik in die Malerei.

Die Poesie hat mit der Tonkunst, wie diese mit der Malerei, das Reich der Stimmungen gemeinschaftlich; während aber die Musik darauf beschränkt ist, geht jene, die Einheit der Stimmung überschreitend, fort zu grösseren Gegensätzen, die sie durch das Band des Gedankens zu verbinden vermag, fort zur Deutlichkeit der Vorstellung und zu schärfster Bestimmtheit des Ausdrucks. Die Musik unternimmt, wie uns einzelne misslungene Beispiele der neueren Instrumentalmusik lehren, einen vergeblichen Flug, wenn sie die Poesie in dieser Deutlichkeit erreichen, wenn sie den Ausdruck zu solcher Bestimmtheit fortführen will, das unmittelbar in Worte zu übersetzen, was sie meint; sie giebt damit gerade ihre grösste Eigentümlichkeit, das Unsagbare auszusprechen, auf. Andrerseits freilich vermag dieselbe ihre Grenzen viel weiter auszudehnen, als die Beschränktheit einsehen und zugestehen will. Zwar ist sie nicht im stande, zu Gegensätzen fortzuschreiten, welche in der Poesie nur noch durch die wirkliche Einheit des Gedankens ihre Versöhnung finden. Auch darf die Musik nicht zu solchen losgerissenen Besonderheiten, welche das Band einheitlicher Stimmung nicht umschlingen kann, sich steigern, wenn sie nicht sich selbst untreu werden will. Wurzelnd in der Empfindung, vermag sie im allgemeinen nur bis an die Grenzen dieses Reiches vorzuschreiten; will sie mit dem Wort an Bestimmtheit wetteifern, so verlässt sie ihren Boden, so bringt sie lauter Besonderheiten, besondere Seelenzustände zur Darstellung, für welche die Einheit nicht mehr in der Grundstimmung, sondern in dem darüber schwebenden, musikalisch nicht dargestellten, abstrakten Gedanken liegt, und die Harmonie des Kunstwerks ist zerrissen. Beispiele aus der neuesten Kunstentwicklung aber haben uns gelehrt, dass trotz der Annäherung an den Gedanken, selbst den abstrakten, diese Einheit der Stimmung sich bewahren lässt, dass eine solche nicht

bloss durch das ausschliessliche Verweilen in der Region der Empfindung, sondern durch die Totalität des Geistes herzustellen ist.

Es bleibt mir noch übrig, die beiden Betrachtungsreihen, welche ich bisher getrennt verfolgte, zusammenzufassen.

Der Entwicklung des allgemeinen Geistes in der Geschichte und der soeben bezeichneten Eigentümlichkeit der einzelnen Künste entspricht die geschichtliche Aufeinanderfolge derselben, die abwechselnde Erhebung derselben zu Trägerinnen des Zeitbewusstseins. Der Orient, diese noch in das Natürliche versenkte Welt, beginnt mit der Baukunst. Die Werke derselben sind in das Abenteuerliche verzerrt, oder sie streben ins Ungeheuere, ohne das Mass der Schönheit, und die Skulptur, wo sie auftritt, bringt es noch nicht zur reinen menschlichen Gestalt, sondern nur zu einem dämmernden Ahnen, zu Anfängen, die bald, wie in Indien, in das Monströse sich verlieren, bald, wie in Aegypten, mit Tiergestalten verwachsen sind. In klassischer Vollendung erscheinen Baukunst und Skulptur zum erstenmale in Griechenland; zum erstenmale tritt, entsprechend der Stufe eines rein menschlichen Bewusstseins, welche jetzt erreicht war, die menschliche Gestalt auf in ihrer Reinheit, und das Tierische, das in Aegypten noch ein wesentliches war, erscheint zum Attribut der Götter herabgesetzt. Nur weil den Griechen innerlich das Bewusstsein der Menschennatur aufgegangen war, vermochten sie entsprechende äussere Gebilde hinzustellen, denn der Mensch vermag nur das in der ihn umgebenden Welt wahrzunehmen, wofür das geistige Verständnis schon erwacht ist, während alles andere, obschon wahrnehmbar, nicht in sein Bewusstsein fällt. Für das Christentum genügten diese Künste nicht mehr; das Christentum forderte ein höheres Material zum Ausdruck für seinen Inhalt. Die Malerei übernahm zunächst die Offenbarung des fortgeschrittenen Geistes. Geistiger als die Skulptur und zugleich noch sinnlich genug, um einerseits dem noch mit Sinnlichem behafteten, noch nicht in seiner Reinheit erscheinenden Christentum, andrerseits der noch heidnisch-plastische Elemente in sich tragenden Individualität der Italiener und Griechen Genüge zu leisten, gelangte in ihr der christliche Geist zunächst zum gegenständlichen Bewusstsein seiner selbst. Auch die Baukunst, dem neuen Prinzip gemäss umgestaltet, feierte eine erneute Blüte, aber jetzt vergeistigt, so dass das Materielle möglichst verflüchtigt erscheint. Endlich erblicken wir, hervorgerufen durch die gottesdienstlichen Versammlungen der Christen, die ersten Anfänge unserer Musik. Die Kunst, welche dem höher entwickelten Bewusstsein später als höchstes Organ des Ausdrucks dienen sollte,

musste hier zugleich, bei den ersten Anfängen veränderter Weltanschauung, ihre erste Entstehung finden.

Die Reformation führte das in der Welt und in leeren Aeusserlichkeiten untergegangene Christentum zunächst zu seiner ursprünglichen Reinheit zurück; der grosse Schritt aus der Aeusserlichkeit des Katholizismus in die innere Welt des Geistes wurde durch sie vollbracht, und das religiöse Bewusstsein gewann ausserordentlich an Vertiefung. Die Päpste, wie *Julius* II. und *Leo* X., in Sinnlichkeit, weltliche Pracht und Luxus versunken, ergriffen in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts energische Massregeln, um die Kirche gegen die immer mächtiger andringenden Bewegungen des Protestantismus zu schützen. Eine Regeneration des Katholizismus erfolgte. *Diese grossen Bewegungen waren die weltgeschichtliche Geburtsstunde der Tonkunst als höherer Kunst, ihnen verdankt sie ihren Eintritt in das Leben, und ihre Befreiung von den scholastischen Spitzfindigkeiten der Schule.* Jetzt wurde die Musik die herrschende Kunst und dies bis herab auf die Gegenwart, Organ des neuen Geistes, so dass sie in den Jahrhunderten der Neuzeit die künstlerische Spitze des Bewusstseins bildet. Oder genauer — wenn dies den grossen Leistungen auf dem Gebiet der Poesie gegenüber als zu viel gesagt erscheinen sollte: sie wurde diejenige Kunst, welche, der ausgebreitetsten Sympathie sich erfreuend, das in der Tiefe des Bewusstseins Schlummernde, allen Gemeinsame, zum Ausdruck brachte.

So gewahren wir die Stufenfolge der Künste, wie sie in ihrem inneren Wesen nach sich darstellt, zugleich verwirklicht in der zeitlichen Erscheinung. Die Poesie aber hat auch hier eine eigentümliche Stellung. Umfassender als alle übrigen Künste und nicht an ein beschränktes Material gebunden, für dessen Handhabung eine besondere Begabung, eine besondere Organisation notwendig ist, im Gegenteil sich des allen Menschen eigenen Ausdrucksmittels bedienend, begleitet sie, die älteste zugleich und die neueste Kunst, alle Kulturzustände, nicht stehend oder fallend mit einer besonderen Epoche, deren Wesen gerade dem ihrigen besonders entsprechend wäre, wie wir das bei den anderen Künsten erblicken, obschon natürlich auch bei ihr Hebungen und Senkungen in der Entwicklung zu unterscheiden sind.

DRITTE VORLESUNG.



Geschichte der Musik in Italien: Römische Schule. Goudimel. Palestrina's Reformation. Nanini. Allegri. Vittoria. Baj.

Nachdem wir die Vorgeschichte — ich nannte sie die Lehr- und Wanderjahre — der Tonkunst kennen gelernt haben, treten wir dem ersten Aufschwunge derselben zu klassischer Höhe näher. Die Niederlande verschwinden für immer von dem Schauplatz; Italien, Deutschland und Frankreich übernehmen die Weiterentwicklung, und werden bis herab auf die Gegenwart die für Musik bedeutendsten Länder Europas. In England zeigten sich zwar Anfänge einer eigenen Musik, aber die Kunst ist bei diesen Anfängen geblieben, ohne zu einer wirklichen und umfassenden Entwicklung zu gelangen, und es sind deshalb nur vereinzelte Erscheinungen zu nennen. Thomas Tallis und dessen Schüler Bird, beide Organisten der Königin Elisabeth, sind die wenigen Tonsetzer, die sich um diese Zeit dort ausgezeichnet haben. Was Spanien betrifft, so habe ich schon in der vorletzten Vorlesung eines hervorragenden Namens erwähnt, eines anderen werde ich nachher gedenken. Es sind in diesem Lande auch nur vereinzelte Erscheinungen, welche die Geschichte zu nennen hat; hierzu kommt noch, dass diese wenigen hervorragenden Tonsetzer in Italien lebten, dort ihre Bildung erhalten hatten, und also geistig einem anderen Boden angehören. Frankreich tritt erst später in die Entwicklung ein, in dem gegenwärtigen Zeitabschnitt erscheint seine Kunst ebenfalls noch sehr unbedeutend.

Deutschland und Italien sind die Länder, welche zunächst — und wir können sogleich hinzufügen: auch für alle Folgezeit — musikalisch gross und bedeutend auftreten.

Jetzt ist es zunächst Italien, mit dessen Geschichte wir uns ausführlicher zu beschäftigen haben.

Nur wenige der niederländischen Meister, bemerkt Fr. Rochlitz in seinen „Grundlinien zu einer Geschichte der Gesangsmusik für Kirche und Kammer“ im 4ten Bande der Schrift „Für Freunde der Tonkunst“, hatten sich ihrer kontrapunktischen Gelehrsamkeit mit so viel Gewandtheit bedient, als Lassus; von allen aber, deren Werke noch jetzt vorliegen, keiner mit so viel Mässigung. Ein Antipod des Lassus, einer von denen, welche die Wissenschaft am meisten geltend gemacht hatten, war Claudius Goudimel aus Burgund, geb. ums Jahr 1500, ermordet 1572 zu Lyon als Hugenott infolge der Bartholomäusnacht, im ganzen ein Mann von geringerer Bedeutung. Ich habe in der vorigen Stunde erwähnt, dass Niederländer unter sehr freigebigen Bedingungen länger als ein Jahrhundert hindurch nach Italien berufen wurden, und Italien der Kunstrichtung dieser Männer unbedingt huldigte. Goudimel nun war einer von denen, die in Italien den meisten Einfluss erlangt hatten und das grösste Ansehen genossen. Erster päpstlicher Kapellmeister, Kirchenkomponist und Direktor einer Musikschule, war sein Einfluss und seine Autorität in Rom und durch Rom in Italien so gross, dass dieser Stil zum allgemeingiltigen, einzig für Recht gehalten wurde, dass man auch hier, ebenso wie in den Niederlanden, einer grüblerischen, durch kontrapunktische Kunststücke ungeniessbaren Musik immer mehr huldigen lernte. Italien war bis dahin überhaupt noch ganz ohne Selbständigkeit, und kannte eigenes von höherer Bedeutung noch gar nicht. Jetzt kam es dahin, dass die Schülerin die Lehrerin noch zu überbieten, das Eigentümliche der niederländischen Musik noch zu steigern suchte. Die Kirche wurde mit Werken überschwemmt, welche keinen ihrer Zwecke fördern konnten, manchen sogar hindern oder erschweren mussten. Durch die weit ausgesponnene kontrapunktische Ausarbeitung wurden die Textesworte auseinandergezerrt, bis zur Ermüdung wiederholt, und endlich völlig unverständlich. Wenn in einer Komposition, bemerkt Baini in seiner Schrift über Palestrina, die abstraktesten Kombinationen, unbesiegbare Hindernisse, Rätselkanons u. s. w. sich vorfanden, dann war sie schön und der glückliche Erfinder wurde unter die „göttlichen“ Komponisten gezählt. Diese Ausartung drang auch in diejenigen Werke ein, welche unmittelbar zur Erbauung der Gemeinde aufgeführt wurden; wenn man auch hin und wieder einmal ein Wort verstand, so blieb doch gewöhnlich der ganze Sinn verborgen, und von den musikalischen Kunststücken erdrückt. Einige Tonsetzer fanden zwar für den Mangel an Ausdruck in ihren Kompositionen darin eine Entschädigung, dass sie

die Noten öfters mit der Farbe färbten, von welcher eben die Rede war, um das Gesagte dadurch auszudrücken. Wenn man Finsternis, Nebel, Schwärze anschaulich machen wollte, so gab es lauter schwarze Noten, so wie Licht, Sonne, Purpur durch rote Noten bezeichnet wurden; war von Pflanzen, Feldern, Weinbergen die Rede, so waren die Noten grün; dass aber die Zuhörer von dem, was in den Büchern der Sänger stand, keinen Gewinn haben konnten, daran wurde nicht gedacht. Indem ich Ihnen diese charakteristische Notiz mitteile, darf ich freilich nicht unerwähnt lassen, dass der Herausgeber des Baini'schen Werkes derselben widerspricht, indem er einen solchen Unsinn nicht dem Zeitalter und den Komponisten, sondern nur der Geschmacklosigkeit der Kopisten zugeschrieben wissen will. Sei dem indes, wie ihm wolle, so viel ist richtig, dass von Auffassung des Textes nirgends mehr die Rede war. Ein damaliger Schriftsteller sagt, es habe selbst unter den berühmten Tonsetzern einige gegeben, welche zuerst die Noten nach ihrer Laune geschrieben und dann erst zufällige Worte darunter gesetzt hätten. So gross war die Vernachlässigung des Textes, dass man nur die ersten Worte jedes Satzes, z. B. in der Messe, aufschrieb und es den Sängern überliess, das übrige, so gut oder schlecht es gehen wollte, beim Vortrag unterzulegen, wo es sich denn oft ergab, dass mehr Textsilben als Noten vorhanden waren. Man ging in diesem Unsinn noch einen Schritt weiter: man mischte sogar fremde Worte unter jene der Liturgie, oder man mengte ganz verschiedene zusammen, so dass in der Messe z. B. die eine Stimme das Ave regina coelorum, die andere das Regina coeli, noch eine andere das Alma mater und endlich die letzte das Inviolata, integra et casta sangen. Als einst Papst Nicolaus V. den Kardinal Domenico Capranica über den Wert der Musik und der Sänger der päpstlichen Kapelle befragte, antwortete der Kardinal mit einem freilich nicht feinen, mit einem Gleichnisse aber, welches alles bis jetzt Erzählte kurz und treffend zusammenfasst, und eine Vorstellung von dem Eindruck, den jene Aufführungen hervorbrachten, zu geben vermag: wenn sie da zusammen singen, kommen sie mir vor wie ein Sack voll kleiner Schweine, denn ich höre wohl einen furchtbaren Lärm und ein Quieken und Schreien durcheinander, kann aber nicht einen einzigen artikulierten Laut unterscheiden. Im Jahre 1549 schrieb ein italienischer Schriftsteller über dieselben Sänger: „Sie setzen ihr ganzes Glück und ihr ganzes Verdienst darein, dass in demselben Augenblick, wo der eine Sanctus sagt, der andere Sabaoth singt und ein dritter Gloria tua, und dieser Wirrwarr ist dann von einigem Geheul, eini-

gem Gebrüll und Knurren begleitet, welches eher dem Geschrei der Katzen im Januar gleicht, als den duftenden Blumen des Maimonats.“ Zu weiterer Erklärung dieses auffallenden Zustandes ist zu erwähnen, dass die päpstliche Kapelle, ausschliesslich in den Händen fremder, spanischer, französischer, niederländischer Sänger, von diesen zu einem wahren Monopol, zu einer einträglichen Erwerbsquelle für sich und ihre Verwandten gemacht wurde. Nichts weniger als musikalische Fähigkeit bestimmte die Aufnahme. Fremde wurden zu Mitgliedern gewählt, welche nicht eine Note zu singen verstanden. Diese Uebelstände wurden so arg, dass einmal die Zahl wirklicher Musiker nur neun betrug. Eingeborene, wenn auch Befähigte, wurden eifersüchtig ausgeschlossen. Das allgemeine Vorurteil, dass den Italienern alles musikalische Talent fehle, diente zur Entschuldigung. Die Tonsetzer jener Zeit spielten nach Belieben mit den Worten, die sie ihrer Musik unterlegten; so schrieb J o s q u i n, als er sah, dass ein von L u d w i g XII. ihm gemachtes Versprechen nicht in Erfüllung ging, für den Hof einen Psalm mit den Worten: Memor esto verbi tui servo tuo (sei eingedenk des deinem Diener gegebenen Versprechens) und nachdem er seine Absicht erreicht hatte, folgenden Psalm: Bonitatem fecisti cum servo tuo, Domine! (Herr, du hast deinem Diener Wohlthat erwiesen). Als ein Herr des Hofes J o s q u i n seine Dienste bei demselben König versprochen hatte, aber nicht leistete, schrieb dieser eine Messe: Laisse faire a moy (Lass das Versprochene für mich geschehen), eine Messe, wo immer, wie B a i n i sagt, eine Stimme mit den Worten: la, sol, fa, re, mi herumlief, welche das „Laisse faire a moy“ vernehmlich machen sollte. — Ich gedenke schliesslich noch eines bezeichnenden Umstandes, um die Charakteristik jener Verkehrtheiten zu vervollständigen. Sie erinnern sich des Uebergewichts, des Sieges, den der Kontrapunkt bei seiner allmählich gesteigerten, höheren Ausbildung über die frei erfundene Melodie davongetragen hatte. Die schulmässig unterrichteten Musiker, sagte ich schon einmal, blickten mit Stolz herab auf das naturalistische Treiben der Liedersänger, und waren weit entfernt, in der Melodie einen Hauptbestandteil der musikalischen Kunst zu erkennen. Dies Vorurteil hatte jetzt für die schulmässig gebildeten Musiker die Folge gehabt, dass sie zwar im Laufe der Zeit immer grössere Gewandtheit in dem kontrapunktischen Verfahren erlangt hatten, dagegen im melodischen weit zurückgeblieben waren, und unfähig, hierin schaffend aufzutreten, fremde Motive in ihre Werke aufnehmen mussten. In der Auswahl nicht sehr sorgfältig, scheuten sie sich nicht, weltliche Melodien, Volkslieder, sogar gemeine

Gassenlieder, Weisen, nach denen man an andern Orten und Tagen wohl auch zu tanzen pflegte, in ihre kirchlichen Werke aufzunehmen. Die Messen behielten als Namen die Anfangsworte der weltlichen Lieder, und es kamen dadurch oftmals wunderliche Kontraste zum Vorschein: eine führte den Namen „der bewaffnete Mann“, eine zweite „von den roten Nasen“, eine dritte „küsse mich“ u. s. w.

Die Geistlichkeit bemerkte endlich diese auffallenden Uebelstände.

So hielten die Väter der Trientinischen Kirchenversammlung in der Mitte des 16ten Jahrhunderts mit Recht den Gegenstand für bedeutend genug, um einer ausführlichen Erörterung unterworfen zu werden. Der schwerste Tadel traf die Vermischung des Heiligen mit dem Weltlichen, und die übergrosse Nachlässigkeit der Tonsetzer in Behandlung der Texteswortе. In der 22sten Sitzung namentlich wurde von der Kirchenversammlung die Reinigung der geistlichen Musik beschlossen; sie sei aus der Kirche zu verbannen, kam man überein, sofern sie — sei es im Gesange oder im Orgelspiel — irgend eine Beimischung des Frechen, Unreinen zeige, damit das Haus des Herrn wahrhaft ein Bethaus sein und heissen könne. Dieser Beschluss wurde Mitte September 1562 gefasst. Der Unterricht der Jugend in dem gregorianischen Gesange wurde ausdrücklich verordnet, jede andere Musik aber bei Seite gesetzt. Es war nahe daran, dass die Figuralmusik ganz aus der Kirche verbannt worden wäre. Nur die Schutzreden einiger Mitglieder und eine Vorstellung, welche Kaiser Ferdinand I., ein grosser Musikfreund, durch seinen Gesandten machen liess, die Figuralmusik jener Missbräuche wegen nicht völlig zu verbannen, da sie, recht angewendet, das wirksamste Mittel sein könne, das Gemüt in Andacht zu erheben, milderten die Stimmung der Kirchenversammlung und es wurde nur verordnet, nähere Erörterungen anzustellen! Dass der Seichtheit und Weichlichkeit in der Kirchenmusik, sowie überhaupt allen gerügten Mängeln entschieden entgegengetreten werden müsse, darin war man einverstanden. Die Vollstreckung der gefassten Beschlüsse, die nähere Bestimmung war das Geschäft des Papstes. Die Ausführung verschob sich aber bis zum Jahre 1564, weil Pius IV. bis dahin andere, dringendere Sorgen beschäftigt hatten. Am 2ten August des Jahres 1564 ernannte derselbe eine Kommission von acht Kardinälen, die mit seiner Zustimmung wieder zweien aus ihrer Mitte die weitere Erörterung der Sache übertrugen. Der heil. Carl Borromeo, aus der Familie der Herren der Borromeischen Inseln, und Vitellozo Vitellozzi waren diese Beauftragten,

die mit acht zu diesem Zweck erwählten Mitgliedern der päpstlichen Kapelle zu einer Beratung sich vereinigten. Bald kam man darin überein, Messen und Motetten mit gemischten Texten nicht ferner zu singen, Messen mit profanen Themen für immer von der Ausführung auszuschliessen, Gesänge mit phantastisch zusammengesetzten, weder aus der heiligen Schrift, noch aus älteren christlichen Dichtern entlehnten Texten zurückzulegen. Die Verständigung über diese Punkte verursachte nur geringe Mühe. Grosse Schwierigkeit dagegen fand die Forderung der Kardinäle, dass die heiligen Worte des Gesanges unausgesetzt und deutlich müssten vernommen werden können. Die Sänger bemerkten, dass solche Verständlichkeit nicht immer zu erreichen sei. Das Wesen der harmonischen Musik bestehe in Nachahmungen und Fugen; ihr diese nehmen, wäre so viel, als sie vernichten; bei längeren Sätzen namentlich sei jene Forderung unerreichbar. Wenn die Harmonie der würdigste Schmuck der kirchlichen Feier sei, ohne jene kunstreiche Ausführung und Gestaltung aber nicht bestehen könne, so dürfe auf Verständlichkeit der Worte nicht zu streng gedrungen werden. Man vereinigte sich endlich, einen Versuch zu machen, eine Probe einfach edlen Stils zu veranstalten, einen Komponisten zur Ausführung dieser Aufgabe zu veranlassen, um zu erfahren, ob die Forderung wirklich realisiert werden könne. Man wählte hierzu den bereits allgemein gekannten Palestrina und übertrug ihm die Ausführung der Aufgabe.

Giovanni Pierluigi war geboren zu Palestrina, einer kleinen Stadt in der Nähe von Rom; von diesem seinem Geburtsort hat er den Namen Palestrina, mit dem er gewöhnlich bezeichnet wird, erhalten. Die Stadt Palestrina ist das alte Präneste, und wo daher des berühmten Tonsetzers Name ins Lateinische übersetzt vorkommt, heisst er Pränestinus. Pierluigi ist im Deutschen mit einem Wort nicht wiederzugeben. Der Name entspricht dem Deutschen: Peter Aloys; daher heisst auch Palestrina im Lateinischen vollständig: Johannes Petrus Aloysius Praenestinus. Ueber das Geburtsjahr desselben herrscht die grösste Verschiedenheit der Ansicht. Die Angaben differieren um 15 Jahre; bald wird das Jahr 1514, bald 1524, bald 1528 oder 1529 als das richtige bezeichnet. Die gewöhnliche Annahme ist das Jahr 1524.*) Von seinen frühe-

*) Schelle konstatiert als das Geburtsjahr Palestrina's das Jahr 1514, (Vrgl. Neue Zeitschrift für Musik, Jahrgang 1864, Band 60, No. 10, S. 80) und beweist, dass das Leben desselben, wie es uns vorliege, zum grossen Teil in

ren Lebensumständen ist nur wenig bekannt. Es wird berichtet, dass der Knabe, einstmals von seinen Eltern nach Rom geschickt, auf der Strasse Santa Maria Maggiore hinschlendernd, vor sich her gesungen habe und von dem Kapellmeister von Maria Maggiore zufällig gehört worden sei. Dieser habe ihn, da Stimme und Art zu singen ihm gefallen, in seinen Unterricht genommen. Diese Angabe jedoch, erst 1½ Jahrhundert später niedergeschrieben, hätte, wie Baini sagt, des Beweises sehr vonnöten. Glaublicher sei es, dass die armen Eltern Palestrina's, durch die Betrachtung der grossen Vorteile ermuntert, deren sich die Tonkünstler jener Zeit erfreuten, bald zu dem Entschluss gekommen wären, das früh sich entwickelnde Genie dieses Sohnes dem Dienste irgend einer grösseren Kirche zu widmen, umsomehr, als sie dadurch zugleich der Sorge für seine weitere Ausbildung enthoben waren. Im Jahre 1540, der gewöhnlichen Annahme nach also 16 Jahre alt, wurde er nach Rom geschickt, dort seine weitere Ausbildung zu suchen. Die Schule des Claudius Goudimel war die berühmteste; ihr wurde Johannes übergeben zugleich mit mehreren anderen, namentlich dem nachmals im Verein mit ihm wirkenden Giovanni Maria Nanini, und legte hier den ersten Grund zu seiner künstlerischen Ausbildung. Schon um das Jahr 1551 finden wir ihn an der durch Papst Julius II. bei der vatikanischen Basilika von St. Peter gestifteten, nach ihrem Begründer die Julische genannten Kapelle in Thätigkeit, anfangs unter dem Titel eines Magister puerorum, dann als Magister capellae. Hier verheiratete er sich mit einer gewissen Lucretia. Es war dies ein Akt, der später sehr entscheidend für die Gestaltung seines Lebens wurde. Hier auch gab er seine ersten Kompositionen heraus. Er gewann sich dadurch die Achtung und Gunst des Papstes Julius III., dem sie gewidmet waren und eine glänzende, freilich nur kurze Zeit dauernde, bald verderbliche Auszeichnung. Der Papst bot ihm eine Stelle unter seinen Sängern an, und Palestrina folgte diesem ehrenvollen Rufe, legte sein Kapellmeisteramt bei St. Peter nieder und wurde 1555 in seine neue Stellung eingeführt. Allein zwei Monate später starb dieser

---

den Kreis der musikalischen Legende gehöre. Sein eigentlicher Familienname sei Sante gewesen. Baini aber habe sich nicht ein einziges Mal die Mühe genommen, das wenige Stunden von Rom entfernte Palestrina zu besuchen, und dort Nachforschungen anzustellen. Aus daselbst aufgefundenen Urkunden gehe hervor, dass Palestrina im Jahre 1544 Organist und Kapellmeister an der Kathedrale seiner Geburtsstadt gewesen sei.

Papst. Der Nachfolger desselben, Marcellus, Palestrina's grosser Gönner, eröffnete demselben im Geiste seines Vorgängers Aussicht auf eine noch ehrenvollere, unabhängige, sorgenfreie Stellung. Nichts schien das Glück des Künstlers zu trüben. Schon war ein Band neuer Kompositionen dazu bestimmt, dem neuen Herrscher dargebracht zu werden. Allein Marcellus starb nach einer Regierung von 21 Tagen, bevor die gegebenen Versprechungen für Palestrina realisiert waren, und es begann infolge davon für diesen jetzt eine Epoche kümmerlicher Existenz. Paul IV., der nächste Papst, hatte kaum den päpstlichen Stuhl bestiegen, als er die Deputierten des Sänger-Kollegiums zu sich berief und sie fragte, ob alle Vorgänge und Einrichtungen in der Kapelle nach den Beschlüssen und letzten Reformen der Kirchenversammlung stattfänden. Man antwortete mit Ja. Der Papst fragte weiter, ob die Sittenreinheit der geistlichen Sänger wirklich nach den vorhandenen strengen Vorschriften verbürgt werden könne, und bemerkte, er habe gehört, dass einige Sänger im Kollegium wären, welche dem geistlichen Stande nicht angehörten. Man antwortete verlegen, es befänden sich allerdings drei verheiratete Mitglieder darunter, aber sie wären auf Lebenszeit angenommen und nach den bestehenden Gesetzen könnten dieselben nur wegen schwerer Vergehungen ausgestossen werden. Unter diesen befand sich Palestrina. Der Papst billigte, was sie sagten, entliess sie mit seinem Segen, und am 30sten Juli 1555 erschien die Verordnung, dass die drei verheirateten Mitglieder, welche zum Skandal des Gottesdienstes und der Kirchengesetze in der Kapelle lebten, ausgestossen werden sollten. Palestrina, mit Familie belastet, verfiel, als er diese Nachricht, die ihn auf monatlich 6 Scudi beschränkte, erhielt, in eine schwere, länger als zwei Monate dauernde Krankheit. Doch das Glück wollte ihm wohl. Die Kapellmeisterstelle an der Lateranensischen Hofkirche war eben offen. Palestrina erhielt von dem Domherrn dieser Kirche eine Einladung, dieselbe anzunehmen. Er folgte dem Rufe, obschon kärglich besoldet, und trat den 1ten Oktober 1555 ein. In dieser Stellung weilte er sechs Jahre, wo dann sein Geschick wieder eine günstigere Wendung nahm. Für seine Studien aber waren diese sechs Jahre von der grössten Wichtigkeit; er arbeitete ausserordentlich fleissig, und das Erwachen seines Genies datiert sich aus dieser Epoche seines Lebens. Eine von den Kompositionen, welche er hier schuf, ist für alles spätere von entscheidender Wichtigkeit geworden, und hat den Grund zu seinem nachmaligen Ruhme gelegt. Früher hatte er sich seinem Lehrer Goudimel angeschlossen, und war

dem von diesem betretenen Wege gefolgt. Jene sechs Jahre rastloser Arbeit aber hatten ihn so weit gereift, um sich von den Einflüssen desselben emanzipieren zu können. Das Werk in Rede ist eine Komposition für die Passionswoche, bekannt unter dem Namen Improperia, folgende Worte enthaltend: „Was habe ich dir gethan, mein Volk, oder worin habe ich dich betrübt? Antworte mir. Aus Aegypten habe ich dich geführt, und du hast deinem Heiland das Kreuz bereitet. Was könnte ich dir mehreres thun und hätte es nicht gethan? Als meinen auserwählten Weinberg habe ich dich gepflanzt, aber bitter hast du mir vergolten. Mit Galle und Essig hast du meinen Durst gestillt, mit dem Speere deines Heilandes Seite durchbohrt. — Heiliger Gott, heiliger starker Gott, heiliger ewiger Gott, erbarme dich unser.“ Die Schlussworte werden abwechselnd griechisch und lateinisch gesungen. Sie führen den Namen Trisagion. Als zur Zeit des Kaisers Theodosius, so berichtet — dies beiläufig zu erwähnen — die Legende, Konstantinopel von einem furchtbaren Erdbeben und einem heftigen Sturme heimgesucht war, wurde ein kleiner Knabe mit fortgerissen und in die Lüfte erhoben. Der Kaiser und der Patriarch Proclus waren zugegen mit einer ungeheuern Menschenmenge und riefen alle laut in der gewöhnlichen Bittformel: Herr, erbarme dich unser. Der Knabe kam unbeschädigt wieder auf die Erde herunter, und rief jetzt mit lauter Stimme den Anwesenden jenes Trisagion: heiliger, starker, ewiger zu, mit dem Befehl, sich dieser Worte fortan bei ihren Gebeten zu bedienen. Kaum aber hatte er dies gesprochen, so sank er tot zur Erde zurück. Auf diese Weise sollen jene Worte in die Liturgie der Kirche gekommen sein. Die musikalische Behandlung des mitgeteilten Textes erregte allgemein einen solchen Enthusiasmus, und machte einen so tiefen Eindruck, dass der Papst Pius IV. sich davon eine Abschrift ausbat, und sie in seiner Kapelle auszuführen befahl. Zum erstenmale wurde das Werk am Charfreitage des Jahres 1560 aufgeführt, und ist seit dieser Zeit bis auf die Gegenwart herab alljährlich in der heiligen Woche in der päpstlichen Kapelle wiederholt worden. Palestrina liess zu jenen, ein tiefes Geheimnis kündenden Worten die einfachsten, schlichtesten Tonverbindungen erklingen, wie sie dem sanften aber ernsten Vorwurfe und der innigen Reue geziemten. Zur näheren Veranschaulichung gedenke ich hier noch einiger Aeusserlichkeiten. Bei der Ausführung nämlich werden die Altäre und alles übrige von dem Thronhimmel bis auf die Fussböden auch noch ihrer täglichen gewöhnlichen Bedeckung entkleidet. Die Kardinäle erscheinen einzig an diesem Tage statt in

Seide in Sarsche gekleidet; die ganze Liturgie verrät den Charakter von Verwirrung und Unvollständigkeit; keine Weihrauchwolken, kein Kerzenschimmer. Alle Bilder sind schon Tags zuvor verhüllt. Jetzt wird, bevor der Priester die Donnerstags geweihte in das heilige Grab niedergelegte Hostie erhebt und geniesst, nur das Kreuz enthüllt, als Gegenstand der Verehrung. Paarweise nahen sich ihm die Gläubigen, sich davor niederwerfend. Unterdes ertönt jener Chorgesang von der Höhe der Kapelle. Wie nun die Umgebung bei der ganzen Feier jedes Schmuckes und Glanzes entkleidet in ihrer ernsten Trauer das Gemüt umsomehr zu einer innerlichen, geistigen Andacht stimmt, so vernahmen in dem Werke Palestrina's die Hörer statt des bisherigen Prunkes mit den Kunstmitteln zum erstenmale nur die Töne des Gefühls. Der grosse Schritt aus den Vorstufen der Kunst in das innere Heiligtum derselben war gethan.

Jetzt nun, als die Verbesserung der Kirchenmusik zur Sprache kam, erinnerte man sich Palestrina's und seines soeben besprochenen Werkes, sowie anderer, ähnlicher Kompositionen, die er in der nächstfolgenden Zeit dem Papste überreicht hatte. Die Kardinäle machten den Sängern bemerklich, dass jene als eine Hauptbedingung ausgesprochene Forderung hier erreicht sei, dass die heiligen Worte klar und deutlich gehört würden. Es wurde indes erwidert: kurze Stücke dieser Art könnten nicht entscheiden; bei längeren Gesängen bleibe die gestellte Forderung, wenn man sie nicht beschränke, unerreichbar. Man vereinigte sich endlich, wie schon bemerkt, dahin, es auf eine Probe ankommen zu lassen, und Palestrina die Komposition einer ganzen Messe aufzutragen. Neben volltönender Harmonie, Reichtum und kunstvoller Verflechtung, Abwesenheit aller bereits verworfenen Ausschweifungen, solle würdiger, andächtiger Ausdruck, vollkommene Verständlichkeit der Worte die verlangte Messe auszeichnen. Gelinge es, diesen Forderungen zu genügen, so solle in Rücksicht der geistlichen Tonkunst keine Aenderung eintreten. Palestrina wurde durch den Kardinal Borromeo persönlich von diesem Auftrage unterrichtet, und er schrieb nun im Geiste der ihm gewordenen Aufgabe nicht eine, sondern drei Messen, jede zu sechs Stimmen. Baini erläutert ausführlicher, wie weise und wohlbedacht die Zahl dieser Stimmen genannt werden müsse. Durch doppelte Bässe wollte er grösseren Spielraum in der Ausführung gewinnen, ohne die Grundstimme zu sehr anstrengen zu dürfen; neben künstlicher Verflechtung sollte ihm so die Möglichkeit bleiben. die Stimmen in zwei Chöre verteilt gegeneinander wirken zu lassen,

ohne die Stimmenzahl zu sehr zu vervielfachen, wodurch der Klarheit Eintrag geschehen wäre; es sollte Mannigfaltigkeit und stete Verständlichkeit erreicht werden. Die erste Messe, bemerkt jener Schriftsteller, trägt das Gepräge des Ernstes und der Andacht und erfüllt das Gemüt mit heiligem Schauer. Der Handschrift fand man nach Palestrina's Tode auf dem Titel beigefügt: illumina oculos meos (Herr, erleuchte meine Augen), als sicheres Zeichen, dass er die Hilfe des Höchsten vor Beginn seines schweren Werkes angefleht hatte. Bewegter und mehr voll Ausdruck kindlichen Vertrauens war die zweite Messe; aber beide trugen doch immer noch einen Beischmack des alten niederländischen Stils. Prüft man beide genau, sagt Baini, so findet man den Stil des Josquin, ein anderes mal den des Costanzo Festa und anderer. Man glaubt hier einen Mann zu sehen, der die Wahrheit zwar in der Ferne erblickt und ihr nacheilt, wenn er sie aber erreicht zu haben glaubt, nur ihren Schatten in den Händen hält. Ein Werk der reinsten Begeisterung, vollkommen frei von jeder Schwerfälligkeit, war erst die dritte Messe. Andächtig und doch belebt ist der Gesang der Stimmen, ergreifend die Harmonie, von der höchsten Mannigfaltigkeit die Anordnung des einzelnen. Die Worte sind überall vollkommen verständlich, die Schönheit des Ganzen ist eine heilige, nicht auf dem Prunk der Kunstmittel beruhende. Am 28sten April 1565 begaben sich sämtliche päpstliche Sänger auf Befehl des Kardinals Vitellozzi in seinen Palast, wo zugleich die übrigen Kardinäle sich einfanden. Die dritte Messe trug vor allen den Preis davon und erstritt der Figuralmusik eine bleibende Stelle in der römischen Kirche. Die päpstlichen Sänger empfingen den erfreulichen Bescheid, dass in der geistlichen Musik nichts geändert werden solle, aber auch die dringende Mahnung, nur Gesänge fortan auszuführen, welche des Heiligtums gleich würdig wären, wie die drei gehörten Messen. Zwei Monate später wurde die Preismesse zum erstenmale bei dem Gottesdienste in Gegenwart des Papstes vorgetragen. Pius IV. soll ausgerufen haben: „Hier giebt ein Johannes in dem irdischen Jerusalem uns eine Empfindung von jenem Gesange, den der heilige Apostel Johannes in dem himmlischen Jerusalem einst in prophetischer Entzückung vernahm.“ Baini aber schreibt: „Als diese Töne zum erstenmale in der Sixtinischen Kapelle erklangen, in jenem Heiligtume, welches Baukunst und Malerei nicht lange vorher erst verherrlicht hatten, sprangen diese Künste von ihren Sitzen, umarmten die Tonkunst als ihre ebenbürtige Schwester, und grösseres Entzücken ergriff die Anwesenden, als zur Zeit Griechen-

lands jemals die Hörer der berühmtesten Tonkünstler oder dichterischen Sänger empfanden.“

So ist, durch diese That, Palestrina der Begründer der italienischen Kirchenmusik, der Begründer eines nationalen Kunststils für Italien geworden. Zugleich wurde durch ihn auf diese Weise die klassische Zeit der christlichen Musik, die Epoche der höheren Kunst eröffnet.

Alle früheren Schriftsteller, noch vor 1830, verlegten das jetzt besprochene Ereignis in die Regierungstage des Papstes Marcellus, und glaubten, dass durch diesen die Reform der Kirchenmusik veranlasst und durchgesetzt worden sei. Es war dies ein Irrtum, der erst durch die neueren Forschungen seine Beseitigung gefunden hat. Bald nach jenem Vorgange, jener Preiserteilung nämlich, wurde Palestrina eröffnet, dass Philipp II. von Spanien die Widmung jener berühmten Preismesse gern annehmen werde. Palestrina ging darüber mit seinem Gönner, dem Kardinal Vitellozzi, zu Rat. Es ergab sich, dass es am geeignetsten sein würde, dem König einen ganzen Band Messen, unter denen sich auch die gekrönte befinden müsse, zu dedizieren; die Ehre aber der Hervorrufung dieses grossen Werkes müsse Rom bleiben. Ihrem Titel zufolge solle sie einem Päpste als schon früher zugeeignet erscheinen: so möge sie denn nach Papst Marcellus II., Palestrina's früherem Gönner, genannt werden: Missa papae Marcelli. — Hieraus ist die Entstehung des Namens, ist die Entstehung späterer Missverständnisse zu erklären.

Ich muss von nun an, nachdem ich in Rücksicht auf die Wichtigkeit des Gegenstandes absichtlich über die bedeutendste That Palestrina's, die Rettung der heiligen Tonkunst, über alles das, was zu diesem Höhepunkt führte und ihn vermittelte, ausführlicher berichtet habe, die Erzählung von den späteren Lebensumständen und künstlerischen Leistungen des Meisters mehr zusammendrängen. Im Jahre 1561 wurde er zum Kapellmeister an der liberianischen Hauptkirche, St. Maria Maggiore, 1565 zum Tonsetzer der päpstlichen Kapelle ernannt. Im Jahre 1571 endlich erhielt er jene Kapellmeisterstelle von St. Peter im Vatikan, die er schon früher einmal innegehabt hatte, wieder zurück. 1580 traf ihn ein herber Verlust; seine Gattin wurde ihm durch den Tod entrissen. Dies blieb nicht ohne Einfluss auf seine Werke. Die traurige Gemütsstimmung, die ihn lange Zeit hindurch beherrschte, findet sich deutlich ausgeprägt in den ein Jahr später veröffentlichten Kompositionen. Palestrina war tief gebeugt, und nur die Kunst in Gemeinschaft mit der heiligen Schrift richtete ihn

wieder auf. Neben dem Grabe der geliebten Gattin, so war anfangs sein Entschluss, sollte sein Gesang zum letztenmale ertönen, und dann für immer verstummen. In diesem Sinne komponierte er die Worte: „An den Wassern zu Babel sassen wir und weinten, wenn wir an Zion gedachten, unsere Harfen hingen wir auf an die Weiden, die darinnen sind.“ Dann in der Sehnsucht nach dem Tode, der ihn mit der Entschlafenen vereinigen sollte, scheint die Furcht ewiger Trennung von ihr durch seine Sünde ihn tief ergriffen zu haben: „Herr, wenn du kommen wirst zu richten die Welt, wie werde ich bestehen vor dem Antlitz deines Zornes; ich erbebe, wehe mir, meine Seele ist betrübt.“ Sehnsucht nach heiligem Troste erwacht dann in seinem Gemüt: „Wie der Hirsch schreit nach der frischen Quelle, so schreiet meine Seele nach dir, o Herr!“ Endlich getröstet und wieder gekräftigt, komponierte er eine grössere Zahl von Psalmen, u. a.: „Ich rufe zu dem Herrn, er erhöret mich; ich hebe meine Augen auf zu dir, der du im Himmel sitzest“ usw. Im Jahre 1584 widmete er dem Papst Gregor XIII. ein Werk, welches durch die Neuheit der Behandlung und Tiefe der Auffassung einen Beifall gewann, wie sonst keines seiner früheren. Es sind 29 Motetten aus dem hohen Liede Salomo's. Die Zueignung legt eine kurze Rechenschaft ab von dem bisherigen Leben und Schaffen des Künstlers. Er habe, sagt er, in früheren Jahren seine Töne an Lieder unheiliger, abgöttischer Liebe vergeudet und Reue und Scham darüber empfunden. Darum habe er der heiligen Tonkunst sich zugewendet, das Lob Christi und seiner jungfräulichen Mutter gesungen, und endlich Salomo's Lied sich erlesen, das die heilige Liebe Christi zu seiner Braut, der Seele, feiere, wo er denn Veranlassung gefunden, nach lebhafterem Ausdruck zu streben, um die Glut und Innigkeit des Gedichts zu erreichen, eine Versicherung, die sich, wie Kenner der Komposition bezeugen, durch das ganze Werk bewährt. Der Schmerz um den Verlust seiner Gattin ist hier in reine, heilige Sehnsucht und freudige Hoffnung des Wiedersehens aufgelöst; die früheren herben Todesgedanken sind zu mildem Ernste verklärt. — Die Zeit würde es mir nicht gestatten, die wichtigsten Werke Palestrina's alle, wenn auch nur im Vorübergehen, zu erwähnen. Er hat wie Orlandus Lassus ausserordentlich fleissig gearbeitet. 12 Bände Messen, 1 Buch achtstimmiger Messen, 2 Bücher Motetten, 1 Buch Offertorien, allein 68 Nummern enthaltend, 2 Bücher Litaneien, und noch sehr vieles andere findet sich aufgezeichnet. Nur die päpstliche Kapelle besitzt eine vollständige Sammlung seiner Werke. Uns sind am meisten zugänglich die Sätze in der vom Freiherrn von Tucher

herausgegebenen Sammlung: Kirchengesänge der berühmtesten italienischen Meister (2 Hefte, Wien, Diabelli) und die unter dem Titel: Musica sacra (Leipzig, Peters) veranstaltete Ausgabe aller der Kompositionen, welche in der heiligen Woche in Rom aufgeführt werden; das früher erwähnte grosse Geschichtswerk von Fr. Rochlitz enthält gleichfalls mehrere. Neuerdings ist auch die Missa papae Marcelli und eine grössere Sammlung seiner Werke bei uns im Druck erschienen.

Palestrina starb am 2ten Februar 1594, zu derselben Zeit demnach, wo auch Orlandus Lassus verschied; die beiden grössten Tonmeister des 16ten Jahrhunderts traten gleichzeitig ab von dem Schauplatz. Schon am Abend seines Todestages wurde seine entseelte Hülle zu ihrer Ruhestätte nach der Peterskirche gebracht. Die Mitglieder der päpstlichen Kapelle nicht allein, alle Künstler Roms und eine grosse Menge Volkes folgten dem Zuge. Während der Prozession und in der Kirche wurden Werke seiner Komposition gesungen. An dem allgemeinen Begräbnisorte, in der neuen Kapelle der Heiligen Simon und Judas in St. Peter ruht sein Leichnam im einfachen Sarge, der auf einer Bleiplatte die Inschrift führt: Johannes Petrus Aloysius Pränestinus musicae princeps. Weder ein abgesondertes Grabgewölbe, noch ein Denkstein wurde ihm zu Teil. Er erhielt diese Ruhestätte nicht als eine Auszeichnung, sondern, wie Baini sagt, infolge seiner Wohnung. Heutzutage werden in St. Peter nur Päpste beigesetzt. —

Italienische und andere Schriftsteller der älteren und neueren Zeit erschöpfen sich in Lobsprüchen über Palestrina. Der eine nennt ihn das Licht und den Glanz der Musik, ein anderer den Fürsten, wieder andere den Vater der Musik. Man erzählt, sein Ansehen sei schon bei seinem Leben so bedeutend gewesen, dass vierzehn der vorzüglichsten italienischen Tonsetzer eine zu diesem Zwecke veranstaltete Sammlung von Psalmen ihrer Komposition in Druck gaben und ihm zueigneten, um ihm auf diese Weise ihre Verehrung zu bezeichnen. Er erlebte es, dass man den von ihm geschaffenen Stil nach seinem Namen benannte. Alle Schriftsteller im Laufe der nachfolgenden Jahrhunderte haben sich bemüht, zu Palestrina's Preis und Verherrlichung beizutragen. Schön sagt Ulibischeff: „Im Jahre der Gnade 1565 befahl Gott seinem Knechte Aloysius von Präneste, den Choralgesang, diese träge Form, mit dem Hauche des Genius zu beleben, und Aloysius erwiderte: Herr, dein Wille geschehe; und der umgewandelte Kirchengesang ertönte gleich dem Chore der Engel

wieder; die erhabene Kirchenmusik erschien im heiligen Strahlenkranze. Der Papst, die Kardinäle, das ganze Volk warfen sich dem Unsterblichen zu Füssen. Verneigen auch wir uns vor dem grossen Namen Palestrina, der Ehre der katholischen Kirche und dem Ruhme Italiens. Heil dem göttlichen Menschen, den Griechenland unter seine Götter erhoben hätte, wenn er einer seiner Söhne gewesen. Er kam, und die Handlanger der Harmonie machten dem Baumeister Platz; durch seine Stimme einigen sich die unförmlichen, mit so vieler Mühe seit Ambrosius und Gregor gesammelten Materialien zu einem Tempel von imposanter Majestät; die Musik, kaum noch stumm, obgleich wohlklingend, fängt an zu sprechen und die menschliche Seele antwortet ihr. Sie spricht von Gott, wie, um vor allem ihm zu danken, dass er ihr eine Sprache verliehen hat. Der musikalische Szepter, den die Niederländer provisorisch geführt hatten, ging von diesem Zeitpunkt an in die Hände der Italiener über, um während zweier Jahrhunderte vermöge der legitimsten und am wenigsten angefochtenen Ansprüche in denselben zu bleiben.“ K. C. F. Krause in seinen Darstellungen aus der Geschichte der Musik bemerkt: „Nach meiner Ueberzeugung hat dieser Stil einen bleibenden Wert für alle Zeiten, als eine in ihrer Art vollendete, im Geist und Gemüt des Menschen tiefbegründete Kunstgattung. Daher kann auch der Sinn dafür und die Erregbarkeit auf Erden nie verlöschen. Die grössten Kunstkenner der neueren und neuesten Zeit sind die grössten Verehrer des Palestrinastils“. Sehr vorzüglich hat Thibaut in seiner schon in der ersten Vorlesung genannten Schrift über ihn gesprochen und ich bedauere, dass sich einzelnes daraus nicht mitteilen lässt, da die Bemerkungen nur zerstreut sich vorfinden. Aber Thibaut erscheint genährt von dem Geiste Palestrina's und die ganze Schrift ist wohl als dasjenige Werk zu bezeichnen, welches vorzugsweise geeignet ist, zu einem tieferen Verständnis dieser gesamten Kunst hinzuführen. Thibaut nennt Palestrina tiefsinniger als Lassus, und so durchaus Meister der Kirchentonarten und des Satzes im reinen Dreiklange, dass Ruhe und Seligkeit bei ihm vielleicht mehr, als bei irgend einem andern Meister zu finden sei. Baini, alle Kräfte zur Verherrlichung des ausserordentlichen Mannes aufbietend, hat die Stufenfolge der Werke, die allmähliche Entwicklung und Weiterbildung, die sich darin zeigt, einer genauen Erörterung unterworfen. Zehn Stile, vom Beginn bis zu Ende der künstlerischen Thätigkeit Palestrina's, unterscheidet er. Es kann indes, wie auch v. Winterfeld bemerkt, keinem Zweifel unterliegen,

dass Baini der Eifer, alle Vortrefflichkeiten seines Helden hervorzuheben, hier zu weit geführt, allzusehr ins spezielle gehende Unterscheidungen hat machen lassen. Der Hauptpunkt, auf den es bei der Würdigung des Meisters ankommt und den auch Rochlitz hervorhebt, ist, dass die Formen des künstlichen Satzes aufgehört haben, Selbstzweck, Zweck des Tonwerks zu sein, dass Palestrina dieselben zum Mittel des Ausdrucks herabgesetzt hat. Alles übrige ergiebt sich hieraus von selbst. Nur das ist zu erwähnen, dass Palestrina allerdings von den Kunstmitteln einen bald freieren, bald strengeren Gebrauch gemacht hat, je nachdem es Inhalt und Bestimmung des Werkes geboten. Vollkommen im Besitze aller Gelehrsamkeit und auch der Grübeleien der vorigen Periode, bemerkt Rochlitz, mochte er der Anwendung dieses Besitzes sich nicht überall entäussern. Aber er unterschied Musik für Gelehrte und Kunstkenner und Musik für die Gemeinde beim Gottesdienst. In den Werken der ersten Gattung zeigte er sich noch immer den Niederländern verwandt; die zweite Gattung ist es, die sein Verdienst um die Welt bezeichnet. Hier schrieb er gedrängt, leicht fasslich, klar, durchsichtig, zugleich aber auch den grossen Ansprüchen gelehrter Kunstwissenschaft gemäss, nur dass diese Seite hier weniger hervortritt; hier schrieb er zugleich mit Schwung und Begeisterung in grosser, ernster Haltung. Wo sein Ausdruck wehmütig und niedergebeugt sich darstellt, ist doch nirgends eine Anwandlung von Weichlichkeit und unedler Empfindsamkeit zu spüren; ebensowenig in Gesängen entgegengesetzten Inhalts bei aller Energie etwas von Leidenschaftlichkeit und Gewaltsamkeit. Es ist dies das Charakteristische aller Werke dieser Kunststufe, der Epoche des erhabenen Stils, diese grossartige Haltung, dieser Ernst, diese Würde. Jene Werke sind ebensoweit von der Schwerfälligkeit und Starrheit einer Vorstufe der Kunst, wie von der Anmut, Lieblichkeit und Weichheit späterer Epochen entfernt, vielleicht, wenn wir einen Gesichtspunkt aus der Dichtkunst entlehnen wollen, im Charakter am meisten dem Epos verwandt. Thibaut vergleicht in der That Palestrina mit Homer. Das Epos ist Resultat der ersten Entwickelungsstufe eines Volkes, jener Stufe, wo der einzelne noch in der Gesamtheit aufgeht, und das Individuelle sein Recht noch nicht in Anspruch genommen hat, der einzelne noch nicht einen abgeschlossenen Kreis, eine besondere Welt für sich bildet, sondern in der Gesamtheit aufgeht, und nur das zum Inhalt hat. was das Gemeinsame aller ist. So kommt auch hier ganz allein die Sache zur Darstellung, der kirchlich-religiöse Inhalt ohne alle

subjektive Beimischung und Modifikation. Empfindungen, die das Subjekt für sich hat, die es zu einem besonderen Subjekt machen, sind hier noch gar nicht vorhanden. Aller Ausdruck geht einzig und allein aus dem Ganzen der Komposition hervor, weit verschieden von der Musik der späteren Zeit, ja dieser entgegengesetzt. Nicht durch ihre Mannigfaltigkeit und ihren Reiz, wie die Werke der Stufe des schönen Stils, vermögen uns diese Kompositionen zu bezaubern; sie sind bedeutend durch ihren Gehalt, ihren Ernst, ihre Würde, durch das Ungeteilte, Ganze der Stimmung, das sich in ihnen ausspricht. Nur in der Totalität des Stückes ist der Ausdruck zu suchen; alles, was Affekt heissen könnte, fehlt gänzlich. Auch an ein Hinarbeiten auf Eingänglichkeit oder wohl gar auf Effekt ist noch nicht entfernt zu denken. Die meisten jener Werke wurden an Sonn- und Festtagen regelmässig wiederholt; die Zuhörer hatten Zeit, sich mit ihnen vertraut zu machen; Effektkompositionen aber sind das Zeichen sinkender Kunst. Umsoweniger dürfen w i r verlangen, sogleich und nach einmaligem Hören mit jenen alten Werken vertraut zu werden; in der That zeigen dieselben für uns ganz anders Gewöhnte beim ersten Blick eine gewisse Starrheit. Hierzu kommt, dass sie wesentlich auf eine bestimmte Umgebung berechnet sind, und auch das trägt dazu bei, an Ort und Stelle ihre Eindringlichkeit zu erhöhen, für uns aber das Verständnis zu erschweren. Erlauben Sie, dass ich hierbei noch einen Augenblick verweile. Die gottesdienstlichen Handlungen und Gebräuche der römischen Kirche nämlich sind ein grosses Ganzes, wo jeder Teil notwendig, wesentlich beiträgt, die Wirkung des andern zu erhöhen; sie versetzen schon in die Stimmung, welche die Musik als die passende wünschen muss und umgekehrt eint wieder die Musik jene verschiedenen Eindrücke zu einem grossen Ganzen. Der Charakter der liturgischen Handlungen der römischen Kirche überhaupt ist durchaus ein dramatischer. Hauptgedanke ist, dass Geist und Herz der versammelten Gemeinde zurück auf das Originalereignis geführt werden soll, dass dieses als sich wiederholend vorgeführt wird, z. B. in der Passionswoche Gedanken und Gefühle auf die letzten Lebenstage Christi sich so konzentrieren, als würden jene Vorgänge noch einmal in der Wirklichkeit geschaut. Ich erinnere an das, was ich schon vorhin bei Gelegenheit der ersten Komposition P a l e s t r i n a ' s, die Aufsehen machte, sagte und teile Ihnen noch zur Veranschaulichung die Schilderung eines älteren italienischen Reisenden mit, welche ein nachher noch zu erwähnendes Werk, die Aufführung des Miserere, betrifft. Jener Reisende erzählt: Gegen 4 Uhr be-

gaben wir uns in die Sixtina und sassen dem jüngsten Gericht von Michelangelo, das die untergehende Sonne eben beleuchtete, gegenüber, in gespannter Erwartung des durch ganz Europa berühmten Gesanges, der oft schon die Sirenenkraft gehabt haben soll, Andersgläubige in den Schos der Kirche zurückzuführen. Der für die Frauen bestimmte Platz füllte sich mit schwarz gekleideten Damen. Endlich kamen die Kardinäle in violetten Kleidern mit ungeheuren Schleppen einhergegangen, und während sie schnell vorwärts eilten, hatte der Schleppenträger alle Hände voll zu thun, um den zusammengerollten Schweif hinterher zu entwickeln. Alle Sitze füllten sich endlich mit diesen und anderen vornehmen Geistlichen. Die Kerzen wurden angezündet; man erwartete in feierlicher Stille den Papst. Nach dessen Eintritt wurde das Signal zum Anfang gegeben. Die Psalmen begannen; man singt deren etwa 13 nach der Weise des gregorianischen Gesanges und löscht bei jedem eins der 13 pyramidalisch aufgestellten Lichter aus. Nun beginnen die Klagelieder des Propheten. Einige Stimmen klagen über den Tod des göttlichen Sohnes in so wehmutsvollen Tönen, dass selbst ein eisernes Gemüt in Bangigkeit und Ahnung zerfliessen würde. Siehe, die Lichter verlöschen, nur eins, die wachsame Mutterliebe der Madonna, brennt noch, man intoniert zum Miserere, die Sänger einigen ihre Stimmen. Endlich erlöscht auch die letzte Kerze und alles liegt in Dämmerung versenkt. Nur die Gestalten der Kardinäle und weissen Prälaten, unbeweglich wie Bildsäulen sitzend, leuchten durch das Dunkel; alle Sinne vergehen, nur Töne kann unsere Seele auffassen. In diesem Augenblicke erhebt das Chor der unsichtbaren Sänger kraftvoll und durchdringend seine Stimme: Herr, erbarme dich unser. Ach, welch banges Sehnen bestürmt unser Herz. Wir wollen zu den Füssen des Heilandes fallen und sie mit tausend Thränen heisser Liebe benetzen. Wie wahr hat der geredet, welcher zum Heil seiner Seele nichts sehnlicher wünschte, als dass in der Stunde des Todes diese süssen Töne ihn umklingen möchten, denn wahrlich, unsere Seele quillt in ihnen zum Himmel. Aber schon sind sie verhallt an den Wänden, die Michelangelo's Riesengeist übertünchte. Wir ziehen durch die Hellebarden und langen Schwerter der altertümlichen Schweizer in den schimmernden Saal vor der Sixtina. Verschleierte Römerinnen wallen über die von Fackeln beleuchtete Königstreppe hinab, die in unendlicher Ferne sich in den Säulengängen des St. Peter verliert. Welch ein Nachtgemälde! kräftige Schatten, hohe Gewölbe, stolze Säulen, weite Fernen und magische Schönheit überall.“ Sie entnehmen aus

diesen Worten die Grösse und Macht des Eindrucks; Sie entnehmen aber auch daraus, wie die Musik dort als Teil der gesamten gottesdienstlichen Handlung auftritt und an ihrer Eindringlichkeit verliert, wenn sie von dieser losgerissen wird. Jene Werke müssen in ihrer natürlichen Umgebung gehört werden, wenn sie ihre volle Kraft und Wirkung äussern sollen. Werden dieselben von dem Boden, dem sie ursprünglich angehören, losgerissen, so gleichen sie einer südlichen, in ein fremdes, rauheres Klima versetzten Pflanze.

Durch die von Palestrina gestiftete Schule, die in der Folge sich sehr ausdehnte, und lange Zeit hindurch erhielt, durch das grosse Ansehen, in welchem der Meister stand, dadurch, dass seine Werke vor allem beim öffentlichen Gottesdienste eingeführt wurden, kam es dahin, dass in seinem Stile zu schreiben für notwendig erachtet, und dann sehr lange Zeit hindurch als nachahmungswerte Sitte und guter Ton beibehalten wurde, sodass auf diese Weise der persönlich bescheidene Mann Herrscher ward im Reiche der Tonkunst Jahrhunderte hindurch, und einer grossen Anzahl trefflicher Talente die Bahn vorgezeichnet hat.

Ich will jetzt noch einige der bedeutenderen Männer, welche teils unmittelbar der Schule des Meisters angehören, teils, in späterer Zeit lebend, der von ihm gebrochenen Bahn folgten, namhaft machen.

Neben Palestrina wirkte der schon vorhin genannte Giovanni Maria Nanini, ein vorzüglicher Mann, dessen Ruhm aber durch den schnell und überall hin verbreiteten des Meisters verschlungen ward. Von seinen Werken ist nur wenig bekannt geworden, jedenfalls aus demselben Grunde; sie sind denen Palestrina's sehr ähnlich, mehr jedoch den sanften und zarten, als den feierlichen und den erhabenen. Sein Geburtsjahr ist unbekannt. Im Jahre 1577 wurde er als ein vortrefflicher Tenorist in die päpstliche Kapelle aufgenommen; Goudimel, im hohen Alter, soll auch ihn gebildet haben; dann aber wendete sich Nanini mit gänzlicher Hingebung an Palestrina. Er wurde nach dem Tode desselben dessen Amtsnachfolger und Kompositions- und Musiklehrer in der römischen Schule, der er als Direktor vorstand. Ein Zögling seiner letzten Lebensjahre war der durch sein Miserere weltberühmte Gregorio Allegri, geb. um das Jahr 1590 und seit 1629 Mitglied der päpstlichen Kapelle, zunächst als Sänger, dann als Kirchenkomponist, ein naher Verwandter des ruhmgekrönten Malers Antonio Allegri, genannt Correggio. Von den zahlreichen, gelehrten, weitausgeführten

Werken dieses Mannes, welche Rom besitzt, ist uns nichts bekannt. Desto mehr aber ist jenes soeben erwähnte Werk gekannt und verbreitet, welches im Auslande seinen Ruf feststellte. Burney, der von dem päpstlichen Sänger Santarelli eine Abschrift erhielt, hat es bekannt gemacht. Offizielle Abschriften auf päpstlichen Befehl sind nur zwei davon genommen worden; die eine wurde an einen König von Portugal, die andere an den Kaiser Leopold I. geschickt. Bekannt ist, dass Mozart bei seiner Anwesenheit in Rom dasselbe nach zweimaligem Anhören aus dem Gedächtnisse aufnotierte. Die Komposition ist für zwei Chöre gesetzt, von denen der eine fünfstimmig, der andere vierstimmig behandelt ist; sie besteht aus mehreren kurzen, einander sehr ähnlichen Sätzen, die in Rom durch liturgische Handlungen unterbrochen werden. Von dem erschütternden Eindruck, den sie bei aller Einfachheit hervorzurufen vermag, ist schon oben gesprochen worden. Es ist nicht so leicht für uns, sich dieser Stimmung zu bemächtigen; ist dies aber gelungen, so wirkt sie überwältigend, und es ist nicht zu viel gesagt, wenn mancher Hörer berichtet, er sei bis zu Thränen gerührt worden. „Der Sinn der Worte", sagt W. Heinse in seiner „Hildegard von Hohenthal", „geht in die Zuhörer mit seiner ganzen Stärke und Fülle über, ohne dass man die Musik, ja sogar die Worte merkt, da man in lauter reine Empfindung versenkt ist. Schauder der Reue, Auf- und Niederwallen beklommener Zärtlichkeit, Hoffnung und Schwermut, Seufzer und Klagen einer liebenden Seele. Das Zusammenschmelzen und Verfliessen der reinen Töne offenbart das innere Gefühl eines himmlischen Wesens, welches sich mit der ursprünglichen Schönheit wieder vereinigen möchte, von der es durch seine Sünde getrennt ist." — Ich nenne ferner den Spanier Tomaso Lodovico da Vittoria, geb. um das Jahr 1560, ein Zögling der römischen Schule und dann Mitglied der päpstlichen Kapelle. Rochlitz bezeichnet ihn als einen ernsten, strengen Mann, der sich Palestrina zum Vorbild genommen habe, aber mehr in dem Tiefsinnigen und Künstlichen, als in dem Einfachen und Rührenden; Thibaut sagt, dass er das spanische Feuer mit geistlicher Demut auf herrliche Weise vereinige. In der Sammlung von Tucher befindet sich ein vortrefflicher Satz von ihm: „O vos omnes." — Ich nenne endlich noch einen Künstler, der zwar später lebte, dem Geiste nach aber noch der alten Schule angehört: Tomaso Baj, geb. in der zweiten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, gest. im Jahre 1718 zu Rom. Baj verdankt, wie Allegri, seinen Ruhm einem Miserere, das noch jetzt am Gründonnerstage all-

jährlich gesungen, nach dem Muster des Allegri'schen Werkes gearbeitet ist. Es ist diese neue Miserere die einzige Komposition der späteren Zeit — mit Ausnahme einer Tonschöpfung Baini's — welcher die Ehre zu Teil geworden ist, unter die Musikstücke aufgenommen zu werden, die alljährlich an bestimmten Festtagen wiederholt werden. Man setzte Baj's Miserere an die Stelle eines von A. Scarlatti, welches bei Seite gelegt wurde.

Um Sie nicht zu ermüden, schliesse ich hiermit die heutige Mitteilung, die jetzt schon eine etwas grössere Ausdehnung gewonnen hat. Einige Namen aus späterer Zeit, die noch genannt werden könnten, übergehe ich hier, da sich im Verlauf der nachfolgenden Darstellung noch Gelegenheit finden wird, derselben zu gedenken. Palestrina und seine Schule bezeichnen eine Epoche und füllen dieselbe aus. Was sonst noch aus diesem Zeitabschnitte aus anderen Fächern der Tonkunst zu erwähnen ist, wird in der nächsten Vorlesung seine Stelle finden; nur die eine Bemerkung gestatten Sie mir noch, dass es eine grosse Einseitigkeit unseres Musiklebens genannt werden musste, wenn die hier besprochenen Werke dem Genusse des musikalischen Publikums so gänzlich entrückt blieben, wie es in neuerer Zeit und bis vor kurzem bei uns der Fall war. Die Gegenwart hat allerdings auch hier manches angeregt, was wir vor einer Reihe von Jahren kaum noch erwarten durften. Hoffen wir daher, dass die besprochenen Werke, so weit es bei einer schon vorübergegangenen geschichtlichen Erscheinung überhaupt möglich ist, mehr und mehr wieder zum Leben erwachen.



VIERTE VORLESUNG.



Die weltliche Musik dieser Zeit in Italien. — Allgemeiner Umschwung des Geistes. — Erste Anfänge der Oper. Caccini. Bardi, Graf von Vernio. Galilei. Peri. Corsi. Rinuccini. E. del Cavaliere. — Das Oratorium. — Wesen und geschichtliche Bedeutung der neuen Erfindungen.

Durch die musikalische Reformation Palestrina's wurde der Grund gelegt zu der gesamten nachfolgenden Entwicklung; die Werke Palestrina's und seiner Schule sind das Fundament, auf welchem das spätere Gebäude aufgeführt wurde; zugleich aber ist damit die erste Epoche der italienischen Musik beschlossen, die Epoche des erhabenen Stils im Gegensatz zu der des schönen, welche jetzt folgt.

Sie erinnern sich der Andeutungen, welche ich über die technische sowohl wie geistige Beschaffenheit der Tonkunst, soweit dieselbe bis dahin in ihrer Ausbildung gediehen war, gegeben habe. Instrumentalmusik gab es noch nicht, man kannte allein den mehrstimmigen, den Chorgesang; wir haben die Anschauung von grossen, breiten Massen in den Kompositionen jener Zeit; die Werke Palestrina's sind aus Quadersteinen aufgeführte, imposante Gebäude, strenge Hoheit ist der vorwaltende Charakter, aller Ausdruck ist auf das Andächtige, Feierliche gerichtet; Melodie in unserm Sinne fehlt gänzlich; ebensowenig war das gesamte Reich der Accorde schon erschlossen, Dreiklänge sind die überwiegenden Bestandteile. — Sie erinnern sich ferner aus der ersten Vorlesung der Mitteilungen, welche ich Ihnen über die melodischen Bestrebungen, über den weltlichen Gesang im Mittelalter gab. Ausserordentlich beliebt in den höchsten und niedrigsten Kreisen, sahen wir an diesen lebendig und unmittelbar aus poetischer Eingebung entsprungenen Gesängen Empfindung früher zum Ausdruck ge-

langen, als in den Werken der gelehrten Musiker, denen die Kunst bis dahin ausschliesslich ein Gegenstand verständiger Arbeit war; wir sahen aber auch, wie die letzteren von dem weltlichen Gesang sich abwendeten und auf denselben mit Verachtung herabblickten.

Betrachtet man die früheren kontrapunktischen Versuche im Mittelalter, bei den ersten Niederländern und in Italien, erwägt man das Barbarische, Steife, Geschmacklose derselben: so begreift man leicht, dass Leute von Geschmack und Gehör, von gesundem Sinn und Gefühl nur wenig davon erbaut sein konnten, und muss es natürlich finden, wenn insbesondere die Italiener, denen die Neigung für Melodie angeboren ist, kein sonderliches Verlangen nach der neuen Weisheit empfanden, und darum wider Erwarten spät erst diese Kunst sich aneigneten. Andrerseits konnte es aber ebensowenig fehlen, dass die Harmonie — eine so gewaltige, folgenreiche Entdeckung, die, wie Chr. H. Weisse in seiner Aesthetik bemerkt, mit Recht den anderen gleichzeitigen Entdeckungen von weltgeschichtlicher Bedeutung beigezählt zu werden verdient — Eingang bei allen für Musik begabten Nationen, insbesondere bei den Italienern und Deutschen, finden musste, sobald dieselbe einmal zu grösserer Ausbildung gediehen war und die Tonsetzer nicht mehr bloss für das Auge der Kunstkenner arbeiteten, sondern die Wirkung auf das Ohr zu berücksichtigen anfingen. Im 15ten und 16ten Jahrhundert war der Sieg des Kontrapunkts entschieden; die Harmonie trat aus der Kirche heraus in die Welt, und erhielt nun auch im geselligen Leben mehr und mehr Anerkennung und Bürgerrecht. Da es zuerst nur wenige Sänger gab, welche einen mehrstimmigen Gesang vorzutragen wussten, so erhellt, dass nur die Reichsten anfangs sich einen solchen Genuss verschaffen konnten, und es trug dies dazu bei, der neuen Kunst längere Zeit hindurch das Ansehen eines besonders Kostbaren, Wünschenswerten zu geben. Die Harmonie wurde Gegenstand des feinen Tones in der vornehmen Welt, Gegenstand der Mode; die Melodie trat immer mehr zurück, wurde vernachlässigt und geriet bald gänzlich in Vergessenheit. Um der immer gesteigerten Nachfrage des Publikums zu genügen, bildete sich eine grosse Anzahl von Sängern für den vierstimmigen Gesang aus. Die Liedersänger, die früher Bevorzugten, ja allein Herrschenden, sahen sich bald auf kleine häusliche Kreise, oder die Zusammenkünfte lustiger Gesellen beschränkt. Der Kampf der Harmonie und Melodie endigte mit einer völligen Unterdrückung der letzteren; sie geriet gänzlich in Vergessenheit, und der einstimmige Gesang musste, so unglaublich dies klingt, um das Jahr 1600 in der That neu erfunden werden.

Wenn früher der Kontrapunkt auf den Kreis der Schule beschränkt gewesen war und in der Welt allein die Melodie sich Geltung erworben hatte, so finden wir im 15ten und 16ten Jahrhundert gerade das Umgekehrte. Die Melodie geht verloren, oder ist auf ganz unbemerkte, untergeordnete Kreise beschränkt, während die Harmonie in den weitesten Kreisen Eingang gewinnt und, alle Herrschaft an sich reissend, der kunstvollen, weltlichen Musik Ursprung und Entstehung giebt. Unter den eigentlichen Freunden und Beschützern der Kunst gab es ausser dem vierstimmigen jetzt keinen andern Gesang mehr. Neben den grossen kirchlichen Werken sehen wir daher sowohl für die höheren Stände, als auch für das Volk verschiedene Musikgattungen auftreten, welche das nun schon grosse allgemeine Verlangen befriedigten.

Wir finden hier Veranlassung, wenn auch nur im Vorübergehen, die Blicke zum erstenmale auf Neapel zu richten, jenes Neapel, welches in den folgenden Jahrhunderten die musikalische Weltherrschaft erlangen sollte, wiewohl es sich in diesem Zeitraum weder durch Tonsetzer von Ruf auszeichnete, noch eine neapolitanische Schule überhaupt schon bestand. In der zweiten Hälfte des 15ten Jahrhunderts aber, unter Ferdinand von Aragonien, König von Neapel, der, selbst wissenschaftlich gebildet, Wissenschaft und Kunst ehrte und förderte, hatte Neapel schon ausgezeichnete Männer in allen Fächern. Mehrere niederländische Meister lebten und wirkten dort. Von Orlandus Lassus habe ich dies ausdrücklich erwähnt. Aus späterer Zeit wird als ganz besonders schätzenswerter Förderer — um dies sogleich zu bemerken — der Fürst Gesualdo de Venosa, ums Jahr 1600, genannt. Dieser gründete selbst eine Akademie in seinem Schlosse; er war von Jugend auf für Musik erzogen worden. Seine weltlichen Kompositionen überschritten bald die Grenzen von Italien, so allgemein war die Beliebtheit und Verbreitung derselben, und noch Händel soll in einige seiner Werke, wie erzählt wird, mehrere Modulationen dieses Mannes aufgenommen haben, sowie auch der gelehrte P. Martini dieselben über die Massen pries. Der schöne Himmel Neapels und die reichsten Gaben der Natur, die daraus hervorgehende Heiterkeit, Beweglichkeit, Schönheit und Sorglosigkeit des Lebens versetzen dort in eine dauernde poetische Stimmung. Das gesamte Dasein ist eingetaucht in eine poetische Atmosphäre und es erklärt sich hieraus, wie der weltliche Gesang dort einen besonders günstigen Boden, das unterdrückte melodische Element wieder einige Anerkennung finden konnte.

Für Freunde eines leichteren, auch leichtfertigen Gesanges entstanden die sogenannten Canzoni villanesche, Villanellen oder Villoten, eigentlich Bauernlieder, obschon weder dem Texte noch der Melodie nach wirkliche Volkslieder. Der Text einer solchen Villanella, der, wie es scheint, einem deutschen Landsknecht in den Mund gelegt wird, ist folgender: „Ich trinke gern Malvasier, ich trinke nie anderen Wein; um Mitternacht stehe ich auf, dann gehe ich und drücke das Fass, und trinke bis zum frühen Morgen. Der Wein ist teuer, lieber Vetter, aber er macht mir Lust zum Tanzen. Ich trinke gern Malvasier u. s. w.“ Die Gattung der Poesie sowohl, als der Gesellschaft, für welche solche Gesänge passend waren, ist hiermit bezeichnet. Etwas feiner, mitunter auch frivoler, sind die sogenannten Villote alla Napoletana, worin neapolitanische Singmeister vorgestellt werden, welche jungen Damen die Anfangsgründe der Musik lehren wollen. „Wer von euch Frauen will die Gagliarde lernen? Kommt zu uns, die wir feine Lehrer sind, welche des Abends und Morgens nie verfehlen zu spielen, tan tan tan tarira u. s. w.“ ist der wunderliche Text eines solchen Stücks. — Für die vornehmeren und gebildeteren Kreise der Gesellschaft wurden, von der venetianischen Schule um das Jahr 1540 ausgehend, Madrigale gedichtet und komponiert. In neuerer Zeit bezeichnet man mit dem Namen Madrigal ein kurzes, acht- bis zwölfzeiliges Gedicht, welches die Liebe oder den Naturgenuss zum Gegenstand hat und mit einem witzigen oder auch zarten Gedanken schliesst. Weit ausgedehnter war die Bedeutung des Madrigals damals. Man verstand unter diesem Namen überhaupt ein kurzes Gedicht weltlichen Inhalts, mehr oder minder kontrapunktisch behandelt und für drei, vier bis sieben Stimmen gesetzt. Das Madrigal war in seiner blühenden Periode nicht bloss das, was jetzt Kammermusik genannt wird, sondern es bildete auch in dramatischen Vorstellungen aller Art, Tragödien, Komödien, Schäfergedichten, in Burlesken und Maskeraden, bei Festaufzügen und bei allen anderen Gelegenheiten den Chor. Die Wichtigkeit dieser Kompositionsgattung geht hieraus hervor. Sie war die einzige, die wichtigste weltliche Form, die Hauptgattung, welche der Kirchenmusik gegenüberstand. Den Tonsetzern, die vor Einführung derselben ihre Gelehrsamkeit und ihr Talent kirchlichen Werken gewidmet hatten, wobei es nur auf Ausdruck im grossen und ganzen, auf Darstellung der Gesamtempfindung ankam, ohne das ein Streben nach besonderem Ausdruck der Spezialitäten des Textes sichtbar gewesen wäre, gab die Anwendung ihrer Kunst auf geistreiche Worte weltlichen Inhalts zuerst den Gedanken, dass

die Musik bestimmt sein könne, die Textesworte im einzelnen zu begleiten und eindringlicher zu machen, so den Gesamtausdruck zu nuanzieren und näher zu bestimmen. Die Einführung des Madrigalenstils war der wichtigste Schritt zur Verfeinerung des Geschmacks sowohl der Tonsetzer, als auch des Publikums. Die zweite Epoche der italienischen Musik, die des schönen Stils, wurde insbesondere dadurch vorbereitet und eingeleitet, ein für die gesamte Kunstgeschichte äusserst wichtiger Punkt. Das Madrigal wurde niemals, wie es bei der Kirchenmusik früher stets und später noch hin und wieder üblich war, über eine schon vorhandene Melodie, einen Tenor, komponiert, sondern immer frei erfunden, und gestattete darum die grösste Mannigfaltigkeit der Form und Behandlung. Wir finden es oft im einfachsten Stil, eben so oft im höheren, künstlicheren Kontrapunkt komponiert. Die Tausende von Madrigalen, die ein ganzes Jahrhundert hindurch und noch über diese Zeit hinaus im Druck erschienen sind, beweisen die ausserordentliche Teilnahme des Publikums, die kaum jemals befriedigte Nachfrage nach diesen Kompositionen, die von jedem, der sich überhaupt für Musik interessierte, gesucht wurden. C. F. Becker in seiner Schrift: „Die Tonwerke des 16ten und 17ten Jahrhunderts“ giebt S. 191 bis 216 eine Uebersicht der in dieser Zeit gedruckten Werke dieser Gattung, welche eine Anschauung des ausserordentlichen Reichtums und der grossen Fruchtbarkeit der Tonsetzer gewähren kann. Einer der bedeutendsten Meister in dieser Gattung war Luca Marenzio, Sänger der päpstlichen Kapelle, gest. im Jahre 1599. Die Erfindungen dieses Komponisten sind für die damalige Zeit mannigfaltig, singbar, treffend im Ausdrucke. Wäre zu seiner Zeit die Melodie eben so gekannt und gesucht gewesen, als es die überwiegend harmonischen Madrigale waren, er würde jedenfalls ein Muster auch in der Melodie für seine Zeit geworden sein. Man nannte ihn dieser Eigenschaften wegen „den überaus süssen Schwan Italiens (il più dolce cigno dell' Italia).“

Dies sind die Zustände der italienischen Musik im 16ten Jahrhundert. Die harmonische Kunst hatte in den weitesten Kreisen Eingang gewonnen, das Gebäude der Kirchenmusik insbesondere stand fest gegründet. Kaum aber, dass alle diese Bestrebungen zum Abschluss und zur Vollendung gelangt waren, so bereitete sich auch schon ein mächtiger Umschwung vor. Ein frischer Frühlingshauch, ein Hauch des freien, sich allen Fesseln der Autorität entwindenden Geistes durchzog die Welt. Den Menschen ging in der Schönheit, in der Hingabe an die Welt und die sinnliche Erscheinung, welche dem früheren religiösen Geiste als sündhaft er-

schienen war, nach langen Jahrhunderten wieder das Bewusstsein ihrer eingeborenen Herrlichkeit auf. Die Blicke, die bis dahin nur auf den Himmel gerichtet gewesen waren, wendeten sich dem Irdischen zu und gewahrten mit Erstaunen dessen Herrlichkeit. Die grossen Maler Italiens hatten früher schon als die Musiker diese Umgestaltung vollbracht, und die Malerei von den kirchlichen Fesseln befreit. Schon im Jahre 1518 hatte, wie F. Kugler in seiner „Geschichte der Malerei" erzählt, Correggio — ich erwähne beispielsweise diesen charakteristischen Umstand — den Nonnen eines Klosters in Parma heidnische Gegenstände gemalt, Gegenstände, deren Beziehung zu einem Nonnenkloster allerdings nicht sehr einleuchtet, deren Wahl aber für jene Zeit bezeichnend genannt werden muss. An der Hauptwand des Saales stellte er Diana vor, welche auf einem von weissen Hindinnen gezogenen Wagen von der Jagd zurückkehrt; die leichte Bekleidung der Göttin verhüllt hier nur wenig die Formen einer vollkommenen Jugend. An dem Gewölbe ist eine Weinlaube gemalt, mit 16 ovalen Oeffnungen, in welchen man Gruppen der reizendsten Genien erblickt. Diese haben meist Attribute der Jagd bei sich, Hörner, Hunde, den Kopf eines Hirsches u. s. w., oder sie liebkosen einander, oder pflücken Früchte von den Rändern der Laube. Man kann nichts Anmutsvolleres, kein süsseres, holderes Spiel sehen, als in diesen Kindern. Darunter sind 16 Lunetten, deren Grund, grau in grau gemalt, mit anderen mythischen Darstellungen ausgefüllt ist: den Grazien, der Fortuna, den Parzen, Satyrn u. s. w. Die italienischen Nonnen lebten um diese Zeit in grösstmöglicher Freiheit, ohne Klausur, und die Aebtissinnen oft in fürstlicher Pracht und Ueppigkeit. — Das Studium der Philosophie sowie der Naturwissenschaften trug gleich sehr bei, die Geister, obschon unter heftigem Widerstreben der Kirche — ich erinnere an Galilei und den herrlichen Giordano Bruno, der im Jahre 1600 als Ketzer in Rom verbrannt wurde — von der dogmatischen Gebundenheit der früheren Zeit zu befreien. Im Protestantismus war das Prinzip der Neuzeit aufgestellt worden und die Lebenskraft der katholischen Kirche begann zu schwinden. Die Beschäftigung mit der griechischen Litteratur endlich hatte die letzte Finsternis aus den Köpfen entfernt, und für die Welt und ihre Lust die Augen geöffnet. Florenz namentlich war ein Mittelpunkt für derartige Bestrebungen, und wir sehen daher auch, wie die der bezeichneten neuen Geistesrichtung entsprechende Kunstgattung, welche das Gebäude der grossen Kirchenmusik erschütterte, zum Wanken und endlich zum Sturze brachte, dort zuerst hervortrat.

Die Betrachtung ist jetzt bis zu dem Punkte geführt, wo jene grosse, durchgreifende Umgestaltung der Tonkunst in Europa erfolgte, welche eine bis dahin ungeahnte Welt aufschloss und die moderne Zeit unmittelbar einleitete; eine Umgestaltung, so gross und bedeutend, dass in der gesamten Geschichte der Musik damit allein das Entstehen der Instrumentalmusik in Deutschland, was kunstgeschichtliche Bedeutung betrifft, einigermassen verglichen werden kann: die Betrachtung ist bis zu dem Zeitabschnitt geführt, wo die Oper, diejenige Kunstgattung, aus welcher die gesamte neuere Musik hervorgegangen ist, geschaffen wurde. Wir stehen jetzt, indem wir diese Umbildung im Reiche der Tonkunst vor uns haben, an der Grenzscheide der alten und neuen Zeit.

Sie erinnern sich aus der ersten Vorlesung der Bemerkungen, welche ich über die dramatischen und theatralischen Versuche des Mittelalters machte: jener rohen Volksfeste, dann der etwas gebildeteren Darstellungen in den Mysterien, endlich der Liederspiele Adam's de la Hale. Ich will jetzt, bevor ich zur Hauptsache komme, Ihnen noch einiges über die weiteren Vorgänge auf diesem Gebiet in den eben besprochenen Jahrhunderten mitteilen. Das Interesse für szenische Darstellungen dauerte fort; diese selbst wurden gebildeter, je mehr überhaupt Bildung Eingang gewann. Doch gehören alle diese Darstellungen nur im weitesten Sinne zu den Vorstufen der Oper, die eine viel spätere Erfindung ist. Die früheren Geschichtsschreiber der Oper geben Nachricht von glänzenden Hoffesten in Italien, szenischen Darstellungen, bei denen auch gesungen wurde, und rechnen diese Unterhaltungen schon zu den Vorstufen der Oper. So wurde im Jahre 1388 zur Vermählung des Herzogs Galeazzo Sforza mit der Prinzessin Isabella von Aragonien in Mailand ein dramatisches Spektakel veranstaltet, dem auch noch Fink in seiner Geschichte der Oper eine besondere Bedeutung beilegt. In der Mitte eines prächtigen, von einer herrlichen Galerie umgebenen Saales, auf der eine grosse Menge verschiedener Instrumentalisten verteilt — so wird erzählt — sah man eine grosse Tafel, die für das fürstliche Paar und die Gäste bestimmt war, ohne irgend eine Art von Zubereitung. Sobald der Herzog und die Herzogin erschienen, nahm das Fest seinen Anfang. Jason eröffnete die Szene mit den Argonauten, welche mit einer drohenden Miene umherschritten, das berühmte goldene Vliess mit sich führend, welches sie auf der Tafel als ein Geschenk zurückliessen, nachdem sie ein Ballet getanzt hatten, welches ihre Bewunderung der schönen Braut ausdrückte. Hierauf erschien Merkur und erzählte, wie er dem Apollo, da-

maligen Hirten des Königs Admet in Thessalien, das schönste, fetteste Kalb von der ganzen Heerde weggestohlen habe, um es den Neuvermählten als Geschenk darzubringen. Nachdem er dasselbe auf der Tafel niedergelegt hatte, trat Diana auf, als Jägerin geschmückt und von ihren Nymphen begleitet, welche unter dem Klange von Waldinstrumenten auf einer vergoldeten und mit Laub geschmückten Tragbahre einen sehr schönen Hirsch trugen. So ging die Sache mit Unterbrechungen in verschiedenen Abteilungen eine lange Zeit hindurch fort. Kiesewetter hat gezeigt, dass das ganze weiter nichts war als eine Maskerade, um die Gerichte auf die Tafel zu bringen, ein dramatischer Versuch, wo der Speisezettel den Inhalt bildete. Bemerkenswerter scheint, was über einen Vorgang in Rom berichtet wird. Hier hatte der Kardinal Raphael Riario ein Mysterium, die „Bekehrung des heiligen Paulus“, gedichtet. Baulustig, liess er nach seiner Angabe zu Rom ein bewegliches, ziemlich glänzendes Theater errichten, wo das Stück wirklich zum grossen Ergötzen der Menge in Gegenwart des Papstes Innocenz VIII. in der Zeit zwischen 1484 und 1492 (der Regierungszeit dieses Papstes) aufgeführt wurde. Der Autor der Musik soll ein gewisser Francesco Beverini gewesen sein. Ueber die nähere Beschaffenheit derselben aber ist nichts bekannt, und es lässt sich demnach der dadurch etwa bewirkte Fortschritt nicht näher bezeichnen. Solche Aufführungen indes, wenn auch noch für die Kunst ohne Bedeutung, hatten doch das Resultat, dass szenische Darstellungen mit Musik immer beliebter wurden. Die Neigung dafür nahm in der nächsten Zeit im Laufe des 15ten und 16ten Jahrhunderts in Italien immer mehr zu; namentlich wetteiferten die Fürsten in Oberitalien, derartige Aufführungen an ihren Höfen zu veranstalten. Nicht mehr allein Augenlust suchte man zu befriedigen, auch der Musik wurde mehr und mehr gedacht. Besonders bei festlichen Gelegenheiten waren solche Vorstellungen bald unentbehrlich, und dann auch meist mit Musik und Gesang verbunden. Vor allen zeichnete sich in Kunstliebe und Pracht der gelehrte Hof der Mediceer aus. Florenz war während der Regierungsperiode dieser Fürsten das Athen Italiens, und Florenz wurde auch der Ort, wo die Oper ihre Entstehung fand. — Die kontrapunktische Kunst hatte, wie bemerkt, in den Kreisen der höheren Stände bereits Geltung gewonnen, und der frühere einfache, einstimmige Gesang war, wie es schien, für immer verloren gegangen. Der musikalische Teil jener szenischen Darstellungen bestand daher jetzt aus Chören im Stile des Madrigals, der Dialog der Fabel wurde nur gesprochen. Die Gesänge, die

Chöre erschienen oft nur in sogenannten Intermezzi, welche selbst in besonderen, von dem Drama oder der Komödie geschiedenen Fabeln bestanden, und zwischen den Akten aufgeführt wurden; oft auch wurde die Musik oder irgend ein Madrigal zwischen den Akten nur als zur Erholung von der anstrengenden Aufmerksamkeit auf die Fabel dienend betrachtet. Das Hauptdrama selbst bestand nur aus dem Dialog; Chöre waren beigefügt je nach der Forderung des Gedichts, vorzüglich am Schluss der Akte. Von dieser Beschaffenheit sind alle grösseren Dramen auch noch im 16ten Jahrhundert gewesen: ein Stück, z. B., welches Alfonso della Viola, einer der vorzüglichsten Zöglinge aus Willaert's Schule, im Jahre 1560 für den Hof von Ferrara in Musik gesetzt hatte; ein Stück, welches 1564 zu Bologna in dem Palaste des vornehmen Hauses Bentivoglio aufgeführt wurde: l'incostanza della fortuna; eine Tragödie „Orfeo“, welche die Republik Venedig zur Unterhaltung Heinrich's III. von Frankreich im Jahre 1574 hatte aufführen lassen, und mehrere andere. Es war dies alles auch noch nicht entfernt die wirkliche Oper; man hatte sich derselben aber dadurch jedenfalls um einen Schritt genähert. Es ist von Wichtigkeit, genauer zu betrachten, wie jene Stücke, besonders in Florenz, in ihrem Detail beschaffen gewesen sind, indem nur durch Vergleichung desjenigen, was im 16ten Jahrhundert üblich gewesen, mit dem, was in den letzten Jahren desselben und zu Anfang des nachfolgenden Jahrhunderts entstand, sich das wahrhaft neue, das wesentliche des grossen Umschwungs auf dem Gebiet der Musik, die Zeit der Erfindung der Oper ermitteln lässt. In einem Stücke, welches in der Mitte des 16ten Jahrhunderts in Florenz aufgeführt wurde, zeigt sich in einer vom Himmel herabschwebenden Wolke Venus, das Gespann der weissen Schwäne aus ihrem Muschelwagen lenkend, in ihrem Gefolge die drei Grazien und die Jahreszeiten. Indem sich die Wolke senkt, erblickt man in dem offenen Himmelsraum Jupiter, Juno, Mars und die übrigen Götter. Von ihnen geht, wie berichtet wird, eine „wundersüsse Harmonie aus, welche mehr Göttern als Menschen anzugehören scheint“, und es verbreitet sich zugleich „ein kostbarer Duft, der den ganzen Saal erfüllt“. Von der andern Seite der Bühne erscheint, als auf Erden wallend, Amor, in seinem Gefolge die Hoffnung, die Furcht, die Fröhlichkeit und der Schmerz. Es beginnt ein Tanz, und zugleich erklingt ein Gesang zwischen Venus und Amor. Man sollte erwarten, dass diese Strophen von Venus und Amor, wenn nicht als Duett, so doch lied- oder arienmässig wären gesungen worden. Dies war aber keineswegs der Fall. In der Be-

schreibung dieses Stücks wird ausdrücklich erzählt, dass die Strophen der Venus achtstimmig, die Amors fünfstimmig gewesen, dass dieselben auf der Bühne durch Stimmen gesungen und hinter der Szene mit Instrumenten begleitet worden wären. Noch an keinem Orte und bei keiner Gelegenheit zeigt sich eine Spur von einstimmigem Gesang. Bei einem Feste aber, welches bei Gelegenheit einer Vermählungsfeier in Florenz im Jahre 1539 stattfand, war jemand auf den Einfall gekommen, die Oberstimme eines Madrigals von einer Person allein singen, und die übrigen Stimmen von Instrumenten ausführen zu lassen. Der Sänger sang in der Rolle des Silen die Oberstimme und begleitete sich selbst mit einem Violone (Viola grösserer Gattung), während die anderen beiden Stimmen auf Blasinstrumenten ausgeführt wurden. Der Text enthält das Lob des goldenen Zeitalters, dessen Wiederkehr der Sänger dem neuvermählten fürstlichen Paare wünscht, obschon der traurige Singsang, wie Kiesewetter sagt, die Hoffnung hierauf nicht sehr entschieden auszudrücken scheint. So bedeutungslos an sich, muss indes dieser seltsame Versuch doch als erster, unreifster Anfang, als erster wenn auch geringfügiger Anstoss, als die Basis betrachtet werden, auf welcher sich gegen Ende des Jahrhunderts ein ausgeführterer einstimmiger Gesang erhob. Es zeigte sich hier wieder das erste Wagnis eines solchen. Das Verfahren, die Oberstimme eines Madrigals von einer Person singen und die übrigen Stimmen durch Instrumente ausführen zu lassen, fand bald Nachahmung, und es sind aus jener Zeit mehrere derartige Kompositionen vorhanden. Zugleich begann hieraus die höhere Gesangskunst sich zu entwickeln; man versuchte jene langgehaltenen Noten der Oberstimme eines Madrigals mit allerlei Koloraturen zu verbrämen, man suchte mehr Bewegung und Mannigfaltigkeit in den Gang der Stimme zu bringen, und der erste Schritt zur Ausbildung des Einzelgesangs war damit gethan. Ich sage: der erste Schritt, denn wunderbar ist es, wie jene Sänger, zum Teil selbst Tonsetzer, nicht gleich darauf verfielen, eigentliche Kantilenen, Melodien zu erfinden und zu diesen eine passende Begleitung zu ersinnen, sondern sich fortwährend damit abquälten, die bedeutungslose Oberstimme eines Madrigals durch Figuren bis zur Unkenntlichkeit zu verzieren. Längere Zeit indes noch verging, bevor aus diesem bald sehr figurenreich werdenden Bravourgesang die eigentliche Kantilene wieder hervorging. So ist es zu erklären, wenn berichtet wird, dass der berühmte Sänger Caccini bei der Vermählung des Grossherzogs Franz mit Bianca Capello im Jahre 1579 die Rolle der Nacht in einem Intermezzo mit

Begleitung von Violen gesungen habe. Wir finden denselben Gebrauch bei Festen, welche ebenfalls zu Florenz im Jahre 1589 gefeiert wurden. Die Höfe Oberitaliens hatten schon jetzt mehrere eigentliche Kunstsänger in ihren Diensten. Der genannte Caccini, ein gewisser Jacopo Peri und eine Sängerin Vittoria Archilei werden als die berühmtesten unter denen zu Florenz genannt. Kastraten waren damals weder in den Kapellen noch an den Höfen eingeführt, wie es scheint, zur Zeit eine noch ganz unbekannte Sache.

Es konnte nicht fehlen, dass man jetzt bei dieser neuen Wendung der Dinge, und bei so viel gegebenen Mitteln, endlich doch darauf verfallen musste, Kantilenen von einem bestimmten Ausdruck, also Sologesang im eigentlichen Sinne, zu erfinden. Von den Sängern am Hofe zu Florenz, bemerkt Kiesewetter, war zur Verwirklichung der Idee eines selbständigen, auf den Ausdruck bestimmter Empfindungen und Zustände abzweckenden Gesanges keiner so berufen, als Giulio Caccini, auch von seiner Geburtsstadt Giulio Romano genannt. Wenn zwar kein grosser Meister in der Kunst des Kontrapunkts, hatte er doch darin einige Studien gemacht, und war nicht nur ein guter Sänger im Geschmack der Zeit, sondern auch, und vorzüglich, als Gesanglehrer ausgezeichnet. Seine Gesänge gab er in einer Sammlung unter dem bedeutsamen Titel: le nuove musiche, im Jahre 1601 heraus. Er bezeichnet sich in der Vorrede selbst als den ersten, der solche Gesänge erdacht, und erzählt, dass er vor mehreren Jahren verschiedene derselben bei einem Besuche in seiner Vaterstadt vor Liebhabern und Kennern mit ungemeinem Beifall habe hören lassen; diese Herren hätten ihm versichert, dass sie bis dahin noch nie einen ähnlichen Gesang gehört, da man sonst nur die Oberstimme eines Madrigals gesungen habe, wobei an den Ausdruck irgend einer Empfindung nicht zu denken gewesen sei. In der erwähnten Schrift hat Caccini seine neuen Arien mit allen Singmanieren zuerst veröffentlicht. Es geht daraus hervor, dass der Kunstgesang, was Kehlfertigkeit betrifft, schon einen hohen Grad von Ausbildung erreicht hatte.

In Florenz lebte damals, unter vielen, ein äusserst thätiger Beschützer und Liebhaber der Künste und Wissenschaften, Giovanni Bardi, Graf v. Vernio. Als Mitglied gelehrter Gesellschaften, angeregt von dem Beispiel des Hofes und aus eigener Neigung, besprach sich derselbe am liebsten über Bildungsgegenstände, und sein Haus wurde bald der Mittel- und Sammelpunkt

für alle, welche von einem höheren Interesse beseelt waren. G. B. Doni, ein geschätzter Schriftsteller über griechische Musik, Sekretär am Kardinalkollegium in Rom, geb. zu Florenz 1616, gest. 1669, hat eine Abhandlung über jene wissenschaftlichen und künstlerischen Bestrebungen, welche damals in Florenz so viel Anklang fanden, geschrieben, die zugleich mit einigen Vorreden der Tonsetzer als Hauptquelle für die Kenntnisse dieser Vorgänge zu betrachten ist. Hieraus will ich ein Bruchstück mitteilen. Der Verfasser erzählt: „Dieser vortreffliche Kavalier, Bardi, Graf v. Vernio, war ganz besonders dem Studium des Altertums und dem der Theorie und Praxis der Musik ergeben, die er mehrere Jahre hindurch so emsig studiert hatte, dass er für seine Zeit ein guter und korrekter Tonsetzer geworden war. Sein Haus war der beständige Versammlungsort aller Personen von Talent und eine Art blühender Akademie, wo die jüngeren Leute vom Adel sich oft versammelten, um ihre Mussestunden in löblichen Uebungen und gelehrten Gesprächen zu verbringen, vorzüglich über Gegenstände der Musik, indem es der Wunsch der ganzen Gesellschaft war, jene Kunst, von welcher die Alten solche Wunder erzählten, wieder zu entdecken, so wie dies mit manchen anderen, durch die Einfälle der Barbaren verloren gegangenen Kenntnissen bereits der Fall war. Im Laufe dieser Erörterungen war man allgemein darüber einig, dass die neuere Musik an Anmut und im Ausdruck der Worte sehr mangelhaft sei, und dass, um ihren Mängeln abzuhelfen, irgend eine andere Art von Kantilene oder Gesangsweise versucht werden müsse, bei welcher die Texteswort nicht unverständlich gemacht, noch der Vers zerstört würde. Vincenzo Galilei" — es ist dies der Vater des berühmten Naturforschers Galileo Galilei — „war zu jener Zeit unter den Tonkünstlern und Kunstkennern in einigem Ansehen, und verfolgte, hierdurch geschmeichelt, seine musikalischen Studien mit solchem Eifer, dass er bald zu der Reife der Einsicht gediehen war, ein Werk über die Missbräuche der neueren Musik liefern zu können. Angeeifert durch den Beifall, den dieses Buch fand, versuchte Galilei neue Dinge, und war unter dem Beistande des Grafen Bardi der erste, welcher Melodien für eine Stimme setzte, indem er jene pathetische Szene des Ugolino nach der Dichtung von Dante in Musik brachte, und selbst sehr lieblich mit Begleitung einer Viola vortrug. Dieser Versuch gefiel im allgemeinen überaus wohl, obgleich es Leute gab, welche das Wagstück belachten. Nichtsdestoweniger setzte er ferner in demselben Stile einige Fragmente der Klagelieder des Jeremias, welche vor

einer frommen Versammlung aufgeführt wurden. Um eben diese Zeit war auch Giulio Caccini, ein feiner und gebildeter Sänger aus Rom, dort anwesend, und pflegte den Zusammenkünften im Hause des Grafen Vernio beizuwohnen. Eingenommen von einer leidenschaftlichen Neigung für jene neue Gattung, studierte er dieselbe mit grossem Fleisse, indem er eigene Kompositionen mit Begleitung eines einzelnen Instruments sang, welches gewöhnlich die Theorbe oder grosse Laute war, die von dem zufällig eben auch zu Florenz anwesenden Bardilla gespielt wurde. Caccini also setzte, den Galilei nachahmend, wiewohl in einem schöneren und gefälligeren Stile, viele Kanzonetten und Sonette, welche von den vortrefflichsten Dichtern herrührten, und nicht von solchen elenden Reimschmieden, deren man sonst wohl sich bedient hatte, und welche auch noch jetzt nicht selten die Lieblinge unserer Musiker sind. Man kann von ihm sagen, dass er der erste gewesen ist, welcher diesen Fehler eingesehen hat, und zur Erkenntnis darüber gekommen ist, dass die Kunst des Kontrapunkts allein noch nicht die Erziehung des Komponisten vollendet, wie man sich insgemein eingebildet. Caccini gestand in der Folge selbst, dass die in dem Hause Vernio's gepflogenen Unterredungen ihm von grösserem Nutzen gewesen wären, als dreissig Jahre der Uebung und des Studiums seiner Kunst. Man muss gestehen, dass wir Caccini zum grössten Teil die neue und anmutvolle Singart verdanken, welche sich eben damals über ganz Italien ausbreitete, indem er eine grosse Zahl von Arien komponierte, deren Vortragsweise er unzähligen Schülern beibrachte, unter diesen auch seiner Tochter, welche eine berühmte Sängerin wurde, und noch jetzt mit diesem Talente glänzt. Im Rezitativen-Stil hatte Caccini einen furchtbaren Nebenbuhler an Jacopo Peri, einem Florentiner, welcher nicht nur ein guter Komponist, sondern auch ein berühmter Sänger, zudem in der Ausführung der Tasteninstrumente besonders geschickt war; derselbe verlegte sich mit grossem Fleiss und Enthusiasmus auf jene neue Singart, worin er bewunderungswürdigen Fortgang machte und allgemeinen Beifall hatte.“ Dies sind die Worte Doni's; sie enthalten das wichtigste über die ersten Anfänge des neuen Stils, über die nächsten Schritte zur Oper. Es geht aus denselben hervor, welches der Grund und Boden war, aus dem das neue hervorging; sie zeigen die Motive, welche zu der Auffindung desselben Veranlassung gaben.

Gelehrte, geistreiche Litteraten, musikalische Dilettanten, Sänger, Dichter waren es, von denen die Erfindung ausging. Die eigentlichen Musiker waren, wie so oft, zu sehr befangen in dem,

was galt, in der hergebrachten Weise, als dass sie auf etwas so ganz abweichendes hätten eingehen können. Die Erfinder der Oper liessen daher die eigentlichen Musiker ganz aus dem Spiele. Die grosse Einseitigkeit der bis dahin vorhandenen Musik war ihnen deutlich zum Bewusstsein gekommen, der sich ausbildende Einzelgesang hatte entschieden auf die Möglichkeit einer noch ganz anderen Kunst hingedeutet. Die immer beliebter werdenden mit Musik verbundenen szenischen Darstellungen lenkten den Blick auf die Bühne. Das Studium der griechischen Litteratur endlich erinnerte an die problematische Beschaffenheit der griechischen Musik, veranlasste zu Untersuchungen über die Art, wie im griechischen Drama Tonkunst und Poesie verbunden gewesen sein möge. Jetzt kam es darauf an, eine Musikart ausfindig zu machen, in welcher ganze, zusammenhängende, poetisch wohlgeordnete Schauspiele auch musikalisch zusammenhängend behandelt, und bei der theatralischen Darstellung auf solche Weise gesungen werden könnten; es kam darauf an, das Schauspiel völlig in eine höhere, ideale Welt zu erheben, in eine Welt, worin die auftretenden Personen für das, was sie zu sagen hätten, keine andere Sprache besässen, als die des Gesanges. Die Griechen, war die Ansicht jener Männer, haben eine solche Musik besessen, aber leider ist sie völlig untergegangen, und die Nachrichten, welche wir besitzen, reichen nicht aus, um uns eine klare Anschauung zu gewähren. Diese Musik muss neu geschaffen werden. Jetzt galt es auch, den Dialog musikalisch zu behandeln, es handelte sich um Erfindung des Rezitativs, um das ganze zum Abschluss zu bringen, um alle Mittel, das Schauspiel in Musik umzusetzen, in den Händen zu haben, und diese Erfindung ging ums Jahr 1600 von jener blühenden Akademie aus; dies war der lange geahnte Stil, den die gelehrten Kunstliebhaber beabsichtigten, nach ihrer Ansicht eine Erneuerung der musikalischen Rezitation in den Tragödien der alten Griechen. Dies war im eigentlichen Sinne eine in der modernen Musik noch nicht dagewesene Erfindung, wenn schon die ersten Versuche nur erst sehr unvollkommen gelungen waren; dies ist das grosse Verdienst, welches sich jene Dilettanten erworben haben. Wie grosses Gewicht man auf diese Neuerung legte, wie mächtig der Einfluss der Griechen war, wie sehr man sich bemühte, diesem Ideal treu zu bleiben, erhellt namentlich aus dem Umstand, dass in den ersten opernmässigen Werken arioser Gesang, eigentlich Kantilene, nur noch äusserst selten vorkam, ja fast ganz ausgeschlossen war, dass jene Kompositionen fast nur noch aus Rezitativen und Chören bestanden.

Als der Graf von Vernio von seinem Gönner Clemens VIII. als Maëstro di camera nach Rom berufen wurde, übernahm ein gewisser Jacopo Corsi die Akademie, und setzte in seinem Hause die Versammlungen und Besprechungen im Sinne des Gründers fort. Der aus Frankreich zurückgekehrte Dichter Ottavio Rinuccini, ein Freund Corsi's, trat der Gesellschaft bei. An nichts fehlte es nach so vielfachen Bemühungen und Versuchen, um alles bisher Erfundene zusammenzufassen, um die Oper in das Leben einzuführen, als an einem passenden Gedichte. Rinuccini war so gefällig, ein Hirtengedicht „Dafne“ in den 90er Jahren des 16ten Jahrhunderts, nach der gewöhnlichen Annahme 1594 oder 95, zu liefern, dessen Komposition Peri übernahm. Das Werk kam in dem Hause Corsi's zur Aufführung und erregte allgemeines Aufsehen. Auch nach Deutschland — um dies sogleich hier zu bemerken — gelangte der Text desselben; der damals berühmte Dichter Martin Opitz von Boberfeld übersetzte ihn, und der sächsische Kapellmeister Heinrich Schütz lieferte die Musik. Hatte indes die „Dafne“ Aufsehen erregt, so konnte sich der Erfolg derselben doch nicht messen mit dem Enthusiasmus, welchen ein anderes Werk von Rinuccini hervorrief, die Oper „Euridice“, die erste eigentliche grössere Oper, durch die für ganz Europa die Bahn gebrochen wurde. Sie wurde von Peri in Musik gesetzt, bei der Aufführung aber waren mehrere Stücke von Caccini's Komposition eingelegt. Später ergänzte Peri sein Werk und auch Caccini schrieb dann die ganze Oper für sich allein. Beide Bearbeitungen sind im Druck erschienen. Veranlassung zu der Aufführung gab eine bedeutende Feierlichkeit am florentinischen Hofe, die Vermählung Heinrich's IV. von Frankreich mit Maria von Medici im Jahre 1600. Es war natürlich, dass man ein solches Fest durch die möglichste Pracht zu verherrlichen suchte, natürlich, dass die zahlreichen Gäste den Ruhm des Geschauten und Gehörten bald in allen Ländern verbreiteten. Die Bahn war jetzt gebrochen, die Oper in das Leben eingeführt, und es zeigt sich von nun an ein stetiger Fortgang. Bald folgten andere italienische Städte dem von Florenz gegebenen Beispiel, und brachten dieses und ähnliche Stücke zur Aufführung. In der „Euridice“ zeigte sich nun erst eine vollständigere, schon etwas gelungenere Anwendung der neu gewonnenen Kunstmittel. Die gewöhnliche Rezitation ist ganz verdrängt, der Dialog von Anfang bis zu Ende rezitativisch behandelt, kleinere, bewegtere Chöre finden sich dazwischen. Das ist aber auch das hauptsächlichste, was darüber zu sagen ist. Diese langgedehnten Rezitative

ohne melodische Schönheiten, mit ärmlicher harmonischer Begleitung, sind für uns langweilig. Das Interesse der Neuheit und die äussere szenische Pracht nur konnten damals der Sache so grosse Erfolge verschaffen. Die Komposition war lange Zeit hindurch verloren; Kiesewetter hat sie wieder aufgefunden und einige Bruchstücke mitgeteilt.*)

Ich habe diese Vorgänge etwas ausführlicher behandelt. Wie in der letzten Vorlesung, hatte ich Ihnen hier einen der wichtigsten Abschnitte der Geschichte der Musik darzustellen. Die Erfindung der Oper ist, wie schon bemerkt, der folgereichste Wendepunkt in dem gesamten Verlauf der Begebenheiten. Ich habe indes bis jetzt nur der Bestrebungen der Florentiner gedacht, um die Darstellung nicht zu unterbrechen, gleichzeitige verwandte Leistungen an anderen Orten nicht namhaft gemacht. Dieser will ich jetzt noch in Kürze erwähnen. Gleichzeitig mit den Florentinern, ja ihnen noch zuvorkommend, hatte ein gewisser Emilio del Cavaliere, ein Römer, bis zum Jahre 1596 aber Intendant der grossherzoglichen Hofmusik zu Florenz, und demnach mit den Bestrebungen der dasigen Kunstfreunde vertraut, einige Schäferspiele, gleichfalls in der neuen Weise, gleichfalls in der Absicht, die Musik der alten Griechen wieder aufleben zu machen, komponiert, die der Ansicht der gelehrten Hellenisten schon ziemlich nahegekommen sein mussten, da dieselben sogar dem Jacopo Peri als nachahmungswürdig bei der Komposition der „Dafne“ empfohlen werden konnten. Gleichzeitig mit der „Euridice“ hatte Cavaliere im Februar des Jahres 1600 ein grösseres Werk, ein moralisch-allegorisches Drama: „Dell' anima e dell' corpo“, in Rom, in der Kirche della Valicella, und zwar in der Betstube, welche den Namen Oratorio führt, auf einer Bühne mit Szenen und Dekorationen, durch handelnde Personen, auch mit eingewebten Tänzen, zur Aufführung gebracht, und damit für das spätere Oratorium den ersten Anstoss gegeben.**) Der englische Geschichtsschreiber

*) Man vergleiche über das hier Dargestellte Schelle's Abhandlung in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, Jahrgang 1863, Bd. 59, No. 3, S. 21. Dort wird die Oper nach Seite ihrer musikalischen Faktur als ein Umschlag der kirchlichen Musik in die weltliche bezeichnet.

**) In Bezug auf diesen Vorgang bemerkt Schelle, „Neue Zeitschrift für Musik“, Jahrgang 1864, Bd. 60, No 10, S. 79:

„In das Bereich der bodenlosen Sagen gehört ferner die Ableitung des Ausdrucks Oratorium von dem Betsaale des heil. Neri, Santa Maria in Valicella, wo man die bekannten geistlich dramatischen Vorstellungen während der Karnevalswoche abhalten lässt. Wer indes je das dortige Oratorio ge-

Burney hat eine Beschreibung des wunderlichen Stücks gegeben: als Einleitung soll ein Madrigal gesungen werden, mit verdoppelten Stimmen und mit Instrumenten verstärkt, welche die Singstimmen mitspielen. Wenn der Vorhang aufgezogen ist, erscheinen zwei Jünglinge, welche den Prolog rezitieren. Sobald diese abgetreten sind, erscheint, als handelnder Charakter, die Zeit; ihr wird der Ton von den Instrumenten hinter der Szene angegeben. Dann erscheint das Vergnügen und seine Gefährten, welche Instrumente in der Hand haben, um ihren Gesang zu begleiten. Der Körper, welcher nun auftritt, mag bei Ausstossung besonders charakteristischer Worte etwas von seinem Kleiderputz oder Schmuck von sich werfen, die goldene Halskette, die Federn von dem Hut. Die Welt und das menschliche Leben sollen insbesondere bunt und reich gekleidet sein; wenn sie aber nachher von ihren Hüllen entblösst sind, sollen sie armselig und elend erscheinen, endlich gar wie tote Gerippe. — Ich glaube, diese Notizen reichen aus, um Ihnen eine Anschauung von dem unerquicklichen Charakter des Ganzen zu geben. Was die Musik betrifft, so ist das Wichtigste, dass die neuen Kunstmittel darin zur Anwendung gekommen sind. Gleichzeitig waren diese Werke entstanden und es ergiebt sich daraus, wie die Ehre der Erfindung des neuen Stils den vorhin genannten Männern nicht allein beigelegt werden kann. Der neue Musikstil war eine von der Zeit, von den inneren Entwicklungsgesetzen der Kunst geforderte Aufgabe, und wir sehen daher, wie Versuche zur Lösung derselben von mehreren zugleich unternommen wurden.

Hiermit sind nun diese grossen, für die Folgezeit so ausserordentlich wichtigen Erfindungen ins Leben getreten, anfangs hinsichtlich ihres künstlerischen Wertes nichtssagend, in ihren Folgen von unermesslicher Bedeutung. Das lyrische Element gelangt jetzt zur Herrschaft, im Gegensatz zu dem epischen der Vorzeit; sich auszusprechen, seine Besonderheit, seine besonderen Gemüts-

---

sehen hat, dem muss schon die Räumlichkeit als solche die Unmöglichkeit derartiger Anfführungen an Ort und Stelle vor die Augen bringen. Dazu erwähnen weder die Akten der Kongregation, noch die weitschichtige und bis ins kleinste Detail gehende Biographie des heiligen Neri, in dem dortigen Archive befindlich, auch nur das Geringste, welches zu dieser Annahme berechtigte; vielmehr geht aus ihnen hervor, dass jene Vorstellungen, wie noch heutigen Tages, in einem Saale des dritten Stockwerks vor sich gingen. Zum Ueberfluss ist noch darauf aufmerksam zu machen, dass der Name Oratorio für eine Kompositionsgattung nie in der italienischen Sprache gebräuchlich gewesen ist. Man wird sich daher die Mühe nehmen müssen, diesen Ausdruck auf andere Weise abzuleiten."

zustände, wird jetzt die Hauptaufgabe. Das freie Ergehen des Subjekts, das Vereinzelte der Situation und der Gegenstände, die Art und Weise, wie das Individuum in seiner subjektiven Freude, in seinem subjektiven Schmerz sich äussert, kommt jetzt zur Herrschaft, und somit ist das Eingangsthor für die späteren Jahrhunderte eröffnet.

Man hat zum Teil die Bemühungen jener Männer, die Musik des griechischen Trauerspiels wieder aufleben zu machen, als eine seltsame Liebhaberei, als eine Grille, beinahe als eine Thorheit betrachtet, welche nur zufällig und ganz beiläufig jenes grosse Resultat, die Erfindung der Oper, zur Folge hatte; man hat damit die allem Christlichen tiefeingeborene Sehnsucht nach Griechenland, die ihm innewohnende Ahnung, dass es dort seine Ergänzung zu suchen hat, man hat den Genieblitz des Jahres 1600 auf musikalischem Gebiet völlig verkannt. G. W. Fink in seiner „Geschichte der Oper“ ist es insbesondere, der von dieser trivialen Anschauung nicht loszukommen vermag, und somit, wie überhaupt in seiner Schrift, auch hier die wichtigsten Gesichtspunkte, die Erfassung des Prinzips, sich entgehen lässt. Ein dunkler Instinkt, eine Ahnung, dass der christlichen bis dahin vorzugsweise auf die Kirche beschränkten Musik etwas fehlte, was nur in Griechenland zu erlangen sei, trieb und leitete jene Männer, welche die Oper erfanden. Derselbe Geist, welcher alle Erscheinungen des modernen Lebens gestaltete, hat auf gleiche Weise in der Tonkunst weiter bildend und schaffend gewirkt, und hier durch diese Wendung jenen Gebilden entsprechende Gestalten hervorgerufen. So wie das Altertum einseitig seine Befriedigung vorzugsweise in der Sinnenwelt fand, so huldigte umgekehrt das Christentum einem einseitigen Spiritualismus, einer Verflüchtigung des Sinnlichen, und nur erst die Durchdringung beider Seiten zu einem höheren Ganzen hat ein vollkommen Befriedigendes, hat die höchsten Schöpfungen hervorgerufen. Das Prinzip der neueren Zeit ist die Ineinsbildung der griechischen und der früheren christlichen Weltanschauung. Diese Durchdringung beider Seiten ist es, welche in Raphael's Werken bezaubert, die Durchdringung war es, welche Goethe nach seiner italienischen Reise auf den Höhepunkt seines Schaffens führte und eine völlige Umwandlung seines Wesens bewirkte, sodass es ihm schien, als habe er erst mit dieser Epoche zu leben begonnen. Die politische und soziale Umgestaltung der Gegenwart ist ebenfalls zum Teil in diesem Sinne aufzufassen. Auch das moderne Leben strebt noch fortwährend dahin, sich durch Elemente des griechischen zu ergänzen, und wir werden, bevor diese Aufgabe erreicht

ist, zu einem befriedigenden Abschluss nicht gelangen. Griechenland nun hat genau denselben Einfluss, welchen es auf die allgemeine geistige Gestaltung des Abendlandes erlangt hat, auf unsere Musik geäussert; auch unsere Tonkunst ist erst durch griechische Einflüsse, durch die Bemühungen jener Männer, sich das Wesen der antiken Musik deutlich zu machen, zu höherer Reife gelangt. Wie in der Malerei durch die Einwirkung der griechischen Skulptur jene frühere Magerkeit der Gestalten, jene spiritualistische Verflüchtigung des Leiblichen beseitigt wurde, sodass Raphael und die späteren Maler Madonnen und Büsserinnen in blühender Körperfülle malen konnten, und diese tief geistigen Charaktere zugleich durch sinnliche Anmut entzückten, wie in der deutschen Poesie, wie bei Goethe erst durch das Studium Griechenlands jene Formlosigkeit und verschwimmende Sentimentalität in Götz und Werther, das Wilde und Regellose, welches die Männer der Sturm- und Drang-Periode zeigen, überwunden wurde, und Vollendung der äusseren Erscheinung, Pracht des Ausdrucks und Geschlossenheit der Form an deren Stelle trat: so hat auch die Musik erst durch die Ausbildung der weltlichen Formen, durch Erfindung des Rezitativs und der Arie, die jenen griechischen Studien wenigstens mittelbar ihre Entstehung danken, Vollendung erlangt. Die Musik der päpstlichen Kapelle im 16ten Jahrhundert entspricht jenen vor-Raphael'schen Werken der Malerei, welche das Leibliche noch nicht völlig zu seinem Rechte kommen lassen; der durch Erfindung der Oper hervorgerufene Kunststil zeigt die blühende Körperfülle Raphael'scher Gestalten. Man hat das anfangs einseitige Auftreten der grossen weltgeschichtlichen Prinzipien, ihre spätere Verknüpfung, ihre organische Einigung in anderen Gebieten der Wissenschaft und Kunst erkannt. Die Tonkunst allein erschien bisher immer als etwas Abgesondertes, welches, in seiner Entwicklung auf sich beschränkt, nirgends hin passte, und keinen Teil an der allgemeinen Bewegung zu haben schien. Ich habe angedeutet, wie das Prinzip, welches allen Gestalten abendländischer Kunst zu Grunde liegt, auch in der Tonkunst sich wirksam erwiesen hat, und damit den Hauptwendepunkt der Geschichte der Musik hineingehoben in das Reich des allgemeinen Geisteslebens. Es kam in jener Epoche darauf an, das rein Menschliche in seiner Berechtigung geltend zu machen, dem überwiegend Geistigen der Kirchenmusik eine schöne Sinnlichkeit gegenüberzustellen, diese im Altertum zur Erscheinung gekommene Seite für die Tonkunst zu erwerben, und es geschah dies durch die Erfindung der Oper, und alles das, was an diese sich knüpft. Der bis dahin überwiegend

geistigen Tonkunst die sinnliche Seite hinzugefügt zu haben, ist hauptsächlich die Bedeutung des ersten Auftretens der Oper in Italien. Hierdurch gelangte zugleich der fortwährende Kampf des Griechischen und des Christlichen — ich machte schon in der ersten Vorlesung auf diesen Umstand und zwar mit der Bemerkung aufmerksam, dass derselbe später noch eine entsprechende Würdigung finden werde — zu einem befriedigenden Abschlusse. Die Autorität Griechenlands und die Berechtigung, welche seinem Wesen innewohnt, kam zur Geltung, wenn auch nicht auf dem verkehrten Wege der Wiedereinführung seines Tonsystems, den die Musiker der ältesten Zeit zu betreten strebten. Früher hatte Griechenland das Emporkeimen der christlichen Musik nur gehemmt, jetzt war der Zeitpunkt gekommen, wo nicht mehr eine Seite auf Kosten der anderen sich geltend machen konnte, sondern beide, gleichberechtigt, in inniger Durchdringung eine neue Epoche begründeten.



FÜNFTE VORLESUNG.

Zustand der Instrumentalmusik. — Fortgang der Oper: Giacobbi. Quagliati. Marco de Gagliano. — Tonetzer im Stile Palestrina's: Benevoli und Bernabei. — Spätere Meister: Viadana und Carissimi; Cavalli und Cesti. — Neapolitanische Schule: A. Scarlatti. Durante. Leo. Greco. Atorga. Spätere Tonsetzer: Jomelli. Teradeglias. Pergolesi.

Geistreiche Kunstfreunde, Altertumsforscher, Dilettanten, Sänger waren die Erfinder der Oper; die Musiker von Fach besassen infolge ihrer gesamten Bildung und Richtung noch keine Empfänglichkeit für die neuen Bestrebungen, welche, so grosses Interesse sie bei der Mehrzahl erweckten, von jenen belacht wurden. Noch immer bestand die schon erwähnte Trennung von Kirchenmusik und weltlichem Gesang, die Kluft zwischen Harmonie und Melodie. Dies hatte einen grossen Uebelstand zur Folge. Die Dilettanten, weniger eingeengt durch die Vorurteile der Schule, vermochten zwar mit grösserer Leichtigkeit eine neue Idee zu fassen, aber es fehlten ihnen die höheren, künstlerischen Erfordernisse, es fehlte ihnen die Gewandtheit in der Handhabung der künstlerischen Mittel, die nachhaltige Kraft, der Reichtum der Erfindung, um grössere Schöpfungen wagen zu können, und wir sehen daher in der nächsten Zeit nach Erfindung der Oper verhältnismässig nur geringe Fortschritte. Jene Erfinder waren wohl fähig gewesen, den ersten Anstoss zu geben, nicht aber, ihre Schöpfung zu höherer Vollendung und Gediegenheit fortzuführen; die Oper führte im ganzen ein kümmerliches Dasein und wurde mehr nur durch äussere Pracht und Glanz getragen und gestützt. Erinnern Sie sich, dass die ersten Werke der neuen Gattung nur aus Rezitativen und Chören bestanden, so erhellt schon hieraus die Aermlichkeit ihrer Beschaffenheit. Wahrscheinlich, um dem Vorbilde der antiken Tragödie ganz treu zu bleiben, war darin arioser Gesang, den man doch durch Caccini schon kannte, noch ganz ausgeschlossen. Auch die Einrichtung des Orchesters entsprach der gesamten musikalischen

Beschaffenheit jener Werke. Unsere heutigen Instrumente waren zwar zum Teil schon erfunden und ausserdem mehrere, jetzt ausser Anwendung gekommene, noch vorhanden, aber man wusste davon noch keinen Gebrauch zu machen, und die Kunst, die Instrumente zu spielen, stand auf der untersten Stufe der Ausbildung. Für das in der letzten Vorlesung genannte Oratorium Emilio del Cavaliere's wird statt einer Einleitung ein „Madrigal“ empfohlen mit verdoppelten Stimmen und mit Instrumenten verstärkt; die Instrumente sollen hinter der Szene aufgestellt werden, und zwar: eine Lira doppia (eine grosse Art Viola, Viola da gamba), ein Clavicembalo, ein Chitarrone, zwei Flauti oder tibie all'antica. Zahlreicher waren die Instrumente, welche man in Florenz kannte und gebrauchte. Schon bei den Darstellungen im 16ten Jahrhundert werden genannt: Gravicembalo, Organetti a varii registri, 3 Traverse, 1 Violone, 4 Trombone, Storte (Krummhörner?) und 4 Cornetti (Zinken). Ein eigener Part war indes für sie nicht geschrieben. Aus etwas späterer Zeit werden aufgezählt: 2 Gravicembali, 4 Violini, 1 Leuto mezzano, 1 Cornetto muto, 4 Tromboni, 2 Flauti diritti, 4 Traverse, 1 Leuto grosso, 1 Sotto Basso di Viola, 1 Sopran di Viola, 4 Leuti, 1 Viola d'arco, 1 Lirone, 1 Traverso Contralto, 1 Flauto grande Tenore, 1 Trombone Basso, 5 Storte, 1 Stortina, 2 Cornetti ordinarii, 1 Cornetto grosso, 1 Dolzaina, 1 Lira, 1 Ribechino, 2 Tamburi u. s. w. Die Instrumente hatten mehrere Tänze, Vor- und Nachspiele und Zwischensätze vorzutragen; die Kompositionen aber waren von den mehrstimmigen Gesängen jener Zeit nicht verschieden, fast ganz so beschaffen wie die kleinen Chöre, welche in den Opern vorkommen. Bei diesen Chören wurden die Instrumente nur zur Verstärkung des Tones benutzt, sodass viele derselben vereint eine Stimme zu spielen hatten im Einklange mit den Sängern; bei den Solos war öfters die Begleitung nicht einmal in Noten vorgeschrieben, sondern der eigenen Erfindung, dem Geschmack und guten Gehör des Spielers überlassen. An eine kunstvollere Verteilung der Instrumente wurde auch noch nicht im entferntesten gedacht; im Gegenteil, die Instrumentalmusik befand sich noch auf der untersten Stufe der Ausbildung, und es ist aus jener Zeit höchstens von grossem Unfug, der mit den Instrumenten getrieben wurde, zu berichten.

Bald nach Erfindung der Oper beeiferten sich nun zwar die grossen italienischen Städte, die Höfe, die Reichen, derselben eine Stätte zu bereiten und sie bei sich einzuführen, aber man begnügte sich mit Wiederholung der vorhandenen Werke, und neuen, ähnlichen Schöpfungen wurde nicht der Beifall zu Teil, der die früheren

gehoben und getragen hatte. So wurde die „Euridice“ des Peri schon im Jahre 1601 zu Bologna zur Aufführung gebracht, die „Dafne“ desselben zu Parma 1604. Der nachher noch zu besprechende Claudio Monteverde betrat zunächst die dramatische Laufbahn; er schrieb für den Hof zu Mantua im Jahre 1607 die Tragödie „Orfeo“, im Jahre 1608 die „Arianna“ und die Tanz-Oper: „il Ballo delle ingrate.“ Der Bologneser Girolamo Giacobbi setzte im Jahre 1610 eine Oper „Andromeda“, und im Jahre 1616 in Gemeinschaft mit dem Römer Quagliati und dem Florentiner Marco da Gagliano die „Euridice“ des Rinuccini, der letztere in demselben Jahre die „Dafne“ desselben, sämtlich für Bologna. Noch im Jahre 1640 aber wurde die „Arianna“ des Monteverde in Venedig wieder auf die Bühne gebracht. Erst um die Mitte des Jahrhunderts, als das musikalische Drama, welches im ganzen bis dahin doch nur als eine seltene Erscheinung bei besonders feierlichen Gelegenheiten, auf Kosten der Höfe, Republiken und reicher Privatleute gehört worden war, die Lieblingsunterhaltung des grossen Publikums zu werden begann, durch dessen Beiträge die Kosten der Aufführung bestritten wurden, und als nun eigene Gebäude, grosse öffentliche Theater entstanden waren, erst da wurde mit zunehmender Thätigkeit im Fache der Oper gearbeitet, und von da an waren auch die Fortschritte, welche die dramatische Musik machte, ausserordentlich schnell. Jetzt erst treffen wir auch den Namen „Oper“, der weit später, mehrere Jahrzehnte nach Erfindung derselben, aufgekommen ist, und sich, so viel man weiss, zuerst in einer 1681 erschienenen Schrift vorfindet. Nur wenige bedeutende Tonsetzer betraten, wie Sie schon aus den eben gemachten Angaben entnehmen, die dramatische Laufbahn. Claudio Monteverde, seit 1613 Kapellmeister an der Marcuskirche in Venedig, ist zunächst als derjenige zu bezeichnen, der in der eingeschlagenen Richtung weiter vorschritt, obschon seine Arbeiten nicht viel höher zu stellen sind, als die seiner Vorgänger. Ausser den schon genannten Werken schrieb er später noch die Opern: „Proserpina rapita“ (1630), „L'adone“ (1639), „Il ritorno d'Ulisse in patria“ (1642) und „L'incoronazione di Poppea“ (1642). Monteverde versuchte mehr Abwechslung, rhythmischen Schwung, Leidenschaft in den Ausdruck dramatischer Werke zu bringen, — er selbst hat sich in der Vorrede zu einem 1638 zu Venedig gedruckten Madrigalwerk als den Erfinder des leidenschaftsvollen Stils in der musikalischen Komposition bezeichnet — er ordnete und erweiterte das Orchester, sodass es jetzt nötig war, für jedes Instrument die Noten genau

vorzuschreiben, und wurde, wenn man so sagen darf, der Erfinder der Ouverture, indem ein derartiges Musikstück, Toccata genannt, welches aber nicht von dem Tone C weicht, vor dem Aufziehen des Vorhangs dreimal mit allen Instrumenten aufgeführt werden sollte. Sein Orchester bestand aus: 2 Gravicembali, 2 Contrabassi da Viola, 10 Viole da brazzo, 1 Arpa doppia, 2 Violini piccioli alla Francese, 2 Chitarroni, 2 Organi di legno, 3 Bassi da gamba, 4 Tromboni, 1 Regal, 2 Cornetti, 1 Flautino alla vigesima seconda, 1 Clarino mit 3 Trombe sordine. Am bemerkenswertesten ist er wohl deshalb, weil er neue, vor ihm von niemand gewagte Kombinationen in Accorden, besonders ungewohnte Dissonanzen ohne Vorbereitung, zu gebrauchen angefangen, obschon er deswegen von seinen gelehrten Kunstgenossen heftig angefochten wurde; er trug aber dadurch wesentlich dazu bei, die grosse Umbildung in den Mitteln der Tonkunst, welche jetzt begonnen hatte, den erweiterten Gebrauch derselben, zur Geltung zu bringen.

So wenig ergiebig sich aber auch die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts zeigt, so ist doch diese Zeit, wie auch schon aus dem bisher Gesagten erhellt, für die gesamte Tonkunst von grösster Bedeutung gewesen; nicht durch das, was wirklich geleistet wurde, durch wirkliche Kunstschöpfungen, wohl aber, indem hier der Grund zu all den Formen und Kunstgattungen gelegt wurde, die noch jetzt das Wesen unserer Musik ausmachen. Ausser der Entstehung des Einzelgesangs, ausser der Aufnahme der Instrumente, die früher, wie Sie wissen, von aller höheren kunstvolleren Musik ganz ausgeschlossen waren, bemerken wir jetzt zuerst eine Scheidung der gesamten Tonkunst in Kirchen,- Kammer- und Theatermusik und Ausbildung verschiedener Stile dafür. Eine Menge neuer Formen wurde geschaffen: die Ausbildung der Instrumentalvirtuosität, sowie der höheren Gesangskunst, endlich auch der modernen Harmonisierung, der modernen Tonleitern, war eine notwendige Folge der neuen Richtung, und ich darf hier nicht unterlassen, ausdrücklich darauf aufmerksam zu machen, wie dieser grosse Umschwung in der Musik der letzten beiden Jahrhunderte lediglich von Italien ausgegangen ist, und Deutschland deshalb sehr Unrecht thut, wenn es die Leistungen desselben vergisst und im Besitz aller Schöpferkraft zu sein wähnt. Deutschlands Verdienst ist es, das Gegebene weiter entwickelt, zu einer Höhe und Vollendung gesteigert zu haben, welche Italien nicht ahnte, Italiens Ruhm aber, erfindend vorangegangen zu sein.

Ich deutete vorhin darauf hin, wie der Fortgang in der allmählichen Ausbildung der Oper anfangs nur ein sehr langsamer war;

Sie werden bemerkt haben, wie bei diesen frühesten Versuchen ein alles gestaltender, schöpferischer Mittelpunkt fehlt. Es werden allerdings Fortschritte gemacht, und im Laufe der Zeit gewinnen die Tonsetzer an Gewandtheit, aber es fehlt doch immer der tiefere musikalische Geist, eine umfassende Schöpferkraft. Dass dies der Fall, lag in den Verhältnissen, hatte in dem dilettantischen Charakter der ersten Versuche seinen Grund. Wo sind demnach, entsteht jetzt die Frage, die Kräfte zu suchen, welche die klassische Zeit dieser zweiten Periode der italienischen Musik, das goldene Zeitalter der Oper, sowie die neue Blüte der Kirchenmusik hervorgerufen haben? In Rom bestand die alte strenge Schule des Kirchenstils, und von den Tonsetzern dieser Richtung war keine Einwirkung auf die neuen Bestrebungen zu erwarten. Das war auch keineswegs der Fall; im Gegenteil, diese Schule hat sich, unberührt von den Bewegungen der Zeit und den Stürmen derselben trotzend, bis herab auf die Gegenwart in ursprünglicher Gestalt erhalten, sodass aus allen Epochen hervorragende Tonsetzer jenes Stils zu nennen sind. Ich gedenke hier im Vorübergehen des Orazio Benevoli, der seit dem Jahre 1646 das Kapellmeisteramt bei St. Peter im Vatikan inne hatte, und eines Schülers desselben, des Giuseppe Bernabei, der 1672 seinem Lehrer in dieser Stellung folgte. Beide waren ausgezeichnet durch ihre grossen, mehrchörigen, oft 16- bis 24stimmigen kirchlichen Werke. Das neue aber hatte nach und nach immer grössere Verbreitung gefunden und sich zu der Anerkennung seiner Berechtigung durchgekämpft. So manche der schulmässig gebildeten Musiker, welche anfangs dem weltlichen Treiben ferne gestanden hatten, konnten sich den Einflüssen desselben nicht mehr entziehen; die höher Begabten unter ihnen mussten die grosse Zukunft, welche in jenen Formen der weltlichen Musik lag, ahnen. Dort ist demnach der eigentliche schöpferische Mittelpunkt zu suchen, wo altes und neues in schönster Harmonie sich zu vereinigen begann; von dem Zeitpunkt an, wo die gründlich gebildeten Musiker die neuen Formen aufnahmen, durch ihre Kunst adelten und vervollkommneten, datiert der höhere Aufschwung. Jetzt wurden die neuen Kunstmittel und Formen auch in die Kirche aufgenommen, und erhielten hier ihre Weihe; von dort aus vermochten sie rückwirkend die Oper zu höherer Vollkommenheit zu bringen, so wie sie selbstverständlich auch auf die Kirchenmusik ihren Einfluss äusserten, diese umgestalteten, insbesondere die Tonsetzer nötigten, von den alten Tonarten abzugehen und Instrumentalbegleitung aufzunehmen.

Männer, welche nie eine Oper geschrieben haben, waren daher im weiteren Verlauf kräftigere Förderer derselben, als diejenigen, welche sich anfangs ausschliesslich dem neuen Kunstzweige gewidmet hatten. Hier ist es vorzüglich ein Name, der unsere Aufmerksamkeit fesselt, der des Giacomo Carissima, Kapellmeister an der Kirche S. Apollinare zu Rom. Zuvor gedenke ich noch des Ludovico Viadana, der ebenfalls hier eine Erwähnung verdient. Er war der Erfinder der Kirchenkonzerte, einer Kompositionsgattung, in welcher eine, zwei, drei oder mehr Singstimmen, indem sie Kantilenen ausführten, zur Füllung der Harmonie ein begleitendes Instrument — in der Regel die Orgel — nötig hatten. Die Veranlassung zu dieser im Jahre 1596 oder 1597 zuerst hervortretenden Erfindung ward Viadana durch die Rücksicht auf die von ihm, wie er selbst bemerkt, öfters wahrgenommene Unzulänglichkeit der Zahl der Sänger, die mit schlechtem Erfolge sich abmühten, „zu Zweien oder Dreien eine vielstimmige Komposition aufzuführen", dann durch den Wunsch, den Sängern Kompositionen für verschiedene Stimmen zu liefern, daraus sie die für sie passenden wählen und Ehre einlegen könnten. Zur Aufführung dieser Gesänge, zur Ergänzung der Harmonie, wurde die Orgel gebraucht. So entstanden die Regeln der Begleitung und die sogenannte Generalbassschrift als ein eigenes Studium. Erfinder der Bezifferung war Viadana, wie man früher glaubte, keineswegs; wohl aber wurden durch ihn mannigfache Verbesserungen ins Leben gerufen. Das Bemerkenswerteste in seinen Bestrebungen, weshalb er hier genannt zu werden verdient, ist, dass in seinen Werken zum erstenmale eigentliche Melodie wahrzunehmen ist. Viadana's Melodien sind für sich frei und selbständig erfunden, nicht Resultat der harmonischen Kombination. So gewahren wir bald hier bald dort vereinzelt die Materialien, welche die späteren Meister zu einem Ganzen zusammenzufassen hatten.—Von noch weit grösserer Bedeutung für die höhere künstlerische Ausbildung der neuen Formen war der vorhin genannte Carissimi, der es sich zur Hauptaufgabe seines Lebens gemacht hatte, die neue, vom Kontrapunktischen und Strengen abgehende, nach Wort- und Situationsausdruck strebende Schreibart höheren künstlerischen Anforderungen entsprechend zu gestalten. Man bezeichnet ihn als den Erfinder der Kammer-Kantate, einer Kompositionsgattung, in welcher dramatische Rezitation und dramatische Melodie wie in der Oper einheimisch ist, von deren Formen sie sich nur wenig unterscheidet. Ebenso wird er als der erste Verbesserer des Rezitativs betrachtet, wie man ihm auch die erste

Ausbildung der dramatischen Melodie, welche nach dem Muster seiner Kantaten auf die Oper übertragen werden konnte, zuschreibt. Die Instrumente benutzte er, einer der ersten, in seinen Kantaten besonders zu Ritornellen und Zwischensätzen. Hatte bis auf ihn das Madrigal in häuslichen Kreisen fast unumschränkt geherrscht, und die einzige Unterhaltung der Dilettanten gebildet, so verdrängte Carissimi jetzt durch seine Kantaten diese Gattung. Da er der ausgesprochenste Liebling seiner Zeit war, so überbot man sich bald in seinem Lobe und gewöhnte sich daran, den von ihm geschaffenen Kunststil auch für die Kirche vortrefflich zu finden. So ist dieser Künstler eine höchst bedeutende Erscheinung in der Geschichte, derjenige, in welchem sich zum erstenmale altes und neues vortrefflich vereinigt findet, und der darum auch gleich sehr auf Theater und Kirche einwirkte. Er war geboren um das Jahr 1600, stand vom Jahre 1635 ab auf dem Höhepunkt seiner Wirksamkeit und ist nach dem Jahre 1675 gestorben. Rochlitz in dem früher erwähnten Geschichtswerke teilt Proben aus seinem Oratorium „Jephtha“ mit, welche in der That als sehr vorzüglich bezeichnet werden müssen, sodass man noch gegenwärtig auf dieselben mit Interesse eingehen kann. In dieselbe Zeit fällt auch der neuerdings durch die Oper gleichen Namens wieder bekannt gewordene Neapolitaner Alessandro Stradella, einer der tüchtigsten Meister dieser Zeit, dessen romanhafte Lebensschicksale Stoff zu jener Oper gaben.

Am frühesten gedieh die Oper in Venedig, wo schon vom Jahre 1637 an unausgesetzt Aufführungen stattfanden. Kiesewetter zählt in der Zeit von da bis zum Jahre 1700, also in dem Zeitraum von 64 Jahren, nicht weniger als 357 Opern, welche von ungefähr 40 Tonsetzern daselbst zur Aufführung kamen. Auch Bologna stand nicht sehr zurück, wenn daselbst seit 1641 bis 1700 30 Tonsetzer genannt werden. In den 1640er Jahren sind insbesondere die Opern des Cavalli und Cesti zu nennen, Kiesewetter bemerkt darüber: das Rezitativ fängt an, sich dem natürlichen Accent der Deklamation zu nähern, und erlaubt sich schon einige Modulation in der begleitenden Harmonie. Die Arie, wenn man ihr diese Benennung schon beilegen will, da sie häufig noch mit dem Rezitativ zusammenfliesst, enthält wirklich schon eine angenehme, ausdrucksvolle Kantilene, und es kommen sogar, und nicht selten, auch Koloraturen, in Art jener der später entstandenen Bravour-Arie, zum Vorschein. Die Begleitung besteht in einem blossen (unbezifferten) Basso continuo; was wir Ritornell nennen, findet sich (mit Violinen) am Schlusse der Arie, oder in

Zwischensätzen. Chöre kommen selten, und dann am Schlusse der Akte vor. Von dieser Beschaffenheit war die Oper und auch das Oratorium. Auch die Kantate ging mit der Oper gleichen Schritt; sie war in Privatzirkeln sehr beliebt, und fing allmählich an, das Madrigal zu verdrängen. In der Kirchenmusik trat dem Palestrina-Stil die neue Schreibart als eine zweite, berechtigte entgegen. Mit dieser fing man zugleich an, auch den Bogeninstrumenten in der Kirche Eingang zu gestatten, während man früher, wie erwähnt, nur Zinken und Posaunen zur Verstärkung des Chores zugelassen hatte. Wie gross aber auch das Verzeichnis der Opernkomponisten des 17ten Jahrhunderts sich darstellt, so sind doch von den meisten nicht mehr als Namen und Titel auf uns gekommen, und nur wenige Bibliotheken, wie die Wiener, sind so glücklich, Sammlungen zu besitzen, da es sich die Tonsetzer zur Ehre rechneten, den kunstsinnigen Kaisern ihre Werke in prächtigen Exemplaren zu übersenden. Die Seltenheit der früheren Opern erklärt sich, wenn man bedenkt, dass mit Ausnahme der ersten Schöpfungen dieser Gattung, welche durch den Reiz der Neuheit anzogen, nur wenige gedruckt wurden. Aehnliches Schicksal hatten in Italien auch die Oratorien, deren Erscheinung fast noch mehr lokal und vorübergehend blieb. Zu grösserer Reife aber, ich wiederhole es, ist die neue Kunst nun schon gediehen, und Kiesewetter bemerkt, dass Schönheiten sich vorfinden, die noch jetzt den Beifall, oft die Bewunderung des Kenners gewinnen würden. Die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts enthält die Entstehung und allmähliche Ausbildung des neuen Stils, unserer heutigen Musik. Erst in der zweiten Hälfte desselben zeigen sich befriedigendere Resultate, und erst zu Ende und im folgenden Jahrhundert erstieg die italienische Musik der schönen Periode ihre grösste Höhe, und erreichte eine Stufe der Ausbildung und Vollendung, die im 16ten Jahrhundert noch nicht geahnt wurde.

Nach solchen Leistungen, nach so viel gegebenen Mitteln, konnte es nicht fehlen, dass ein neuer grosser Aufschwung erfolgte, dass jetzt ein zweiter grosser, alle bisherigen Bestrebungen einender Mittelpunkt, eine Schule sich bildete, welche die Epoche des schönen Stils repräsentiert. Alle Anzeichen verkündeten nun jene grosse Zeit Italiens, in welcher die reichstbegabten Männer so zahlreich, wie nie vordem und nachher, neben einander wirkten, jene Zeit, in welcher sich Italien einer unbeschränkten musikalischen Herrschaft über ganz Europa erfreute. Neapel wird der Mittelpunkt für diese neue Kunstrichtung, die neapolitanische, die zweite grosse Schule Italiens.

Hier ist es zunächst der grosse, vielseitig gebildete, in allen musikalischen Gattungen thätige und bahnbrechende Allessandro Scarlatti, der uns entgegentritt, ein Künstler, gleich ausgezeichnet in seiner Thätigkeit für die Kirche, wie für das Theater, der Gründer der neapolitanischen Schule, jener musikalischen Bildungsanstalt, aus der die vorzüglichsten Meister der nachfolgenden Zeit hervorgegangen sind. Scarlatti war geboren zu Neapel, nach anderen Angaben in Sizilien, im Jahre 1650 oder 1658. Der ausserordentliche Ruf, dessen sich der Römer Carissimi erfreute, hatte den Jüngling, der vor Verlangen glühte, sich unter diesem Meister auszubilden, nach Rom geführt. Er gewann bald die Gunst Carissimi's, sodass dieser ihm die sorgfältigste Leitung angedeihen liess, und Scarlatti hier den Grund zu seiner nachmaligen so herrlichen Kunstbildung legen konnte. Später begab er sich auf Reisen, besuchte alle grösseren Theater Italiens, wendete sich nach Deutschland, hielt sich längere Zeit in München und Wien auf, wo seine ersten Opern und Kirchensachen ungemeinen Beifall fanden, und wandte sich endlich, mit Erfahrungen und Kenntnissen ausgerüstet, wie selten ein Künstler, nach Neapel, wo er als Oberkapellmeister angestellt wurde, und sich der Bildung der talentreichsten Schüler bis an seinen Tod im Jahre 1725 widmete. Dass Scarlatti auf der von Carissimi gebrochenen Bahn weitergehen musste, ist schon aus seinem Verhältnis zu diesem Meister zu entnehmen. Scarlatti hat in der That zuerst vollendet und auf das Theater übertragen, was Carissimi begonnen. Beide Meister bezeichnen die Morgenröte des glänzenden Tages, den die nachfolgenden herrlichen Künstler heraufführten. Gleich sehr befähigt für die alte strenge Schreibart, wie für das dramatische Rezitativ, die Erfindung von Melodien und die Instrumentalmusik, wendete er doch hauptsächlich dem modernen Stil seine Thätigkeit, seine schöpferischen Kräfte zu, in der Ueberzeugung, dass auf der Ausbildung der neuen Formen hauptsächlich alles fernere Gedeihen und Emporblühen der musikalischen Kunst beruhen werde. In kirchlichen Werken allein machte er, namentlich in späterer Zeit, eine Ausnahme. Hier gebrauchte er die Instrumente, in früherer Zeit nur äusserst mässig, in späterer Zeit garnicht. Hier nähert er sich in seinem Stil der früheren grossen Kirchenmusik, hier erscheint er zuweilen fast den Niederländern verwandt. Abgesehen aber von diesem bestimmten Zweck, huldigte er vollständig dem neuen. Beinahe in jeder der musikalischen Gattungen Reformator, gelang es ihm zunächst, das Rezitativ immer mehr auszubilden und Wahrheit des Ausdrucks darin zu

erreichen, gelang es ihm insbesondere, das Rezitativ und das Arioso zu scheiden, die Arie zu einer selbständigen Kunstform zu erheben, und derselben eine Gestalt zu verleihen, die sich fast ein ganzes Jahrhundert hindurch, bis auf Gluck, erhalten hat. Die Arie erhielt durch ihn die bekannte Form, wonach sie aus zwei Teilen und einem Dacapo bestand. Er war es, der die Instrumentalbegleitung zu grösserer Eigentümlichkeit und Selbständigkeit emporbildete, das Quartett der Bogeninstrumente zur Begleitung einführte, wie er denn überhaupt als der Erfinder des begleiteten, des obligaten Rezitativs angesehen wird. Er soll der erste gewesen sein, welcher zu seinen Opern Ouverturen komponierte, da es vor ihm, wie es heisst, gebräuchlich war, vor der Oper Ouverturen von dem damals in Frankreich berühmten Lully aufführen zu lassen. — Scarlatti ist bahnbrechendes Genie. Die geschichtliche Stellung, in welche er eintrat, hat ihm nicht gestattet, das Höchste des neuen Stils zu erreichen; erst seine grossen Schüler haben die Kränze errungen, zu deren Gewinnung er die Bahn eröffnet hatte. Er ist in der geschichtlichen Kette als dasjenige Glied zu bezeichnen, welches die alte Zeit mit der neuen verbindet. Dass ein solcher Umschwung, wie ihn Scarlatti fast in allen musikalischen Gebieten bewirkte, den erstaunlichsten Fleiss voraussetzte, ist kaum nötig zu bemerken. Er hat über 100 Opern, 200 Messen, fast ebensoviel Motetten, mehrere Oratorien, gegen 400 Kantaten geschrieben. Von den letzteren besass der englische Geschichtsschreiber Burney 35, welche Scarlatti während eines Besuchs bei einem seiner Freunde zu Tivoli in der Zeit vom Oktober 1704 bis zum März 1705 komponiert hat. Ueber jeder Kantate ist Tag und Dauer der Arbeit bemerkt, und es geht daraus hervor, dass er nicht länger als einen Tag an einem solchen Werke gearbeitet hat. Auch als Lehrer war er bedeutend; mehrere der nun folgenden Meister waren unmittelbar seine Schüler, auch der Dresdner Kapellmeister Hasse, welcher in ihm seinen väterlichen Freund und Wohlthäter verehrte. Rochlitz rühmt Scarlatti's Selbstbeherrschung und Mässigung seinen Schülern gegenüber. Wenn dessenungeachtet Missverhältnisse mit einem der bedeutendsten derselben entstanden, so lag der Grund weniger in dem Benehmen beider Männer, als vielmehr in den Zeitverhältnissen, in der Stimmung des Publikums, welches die entschiedenen Vertreter des Neuen einem Manne des Ueberganges gegenüber bevorzugen musste. Der Mann, welcher Scarlatti's spätere Lebensjahre trübte, war Francesco Durante, derjenige, dem Scarlatti eine allzugrosse Hinneigung zum Neuen Schuld gab, indem derselbe die

kirchliche Strenge milderte durch schöne Weltlichkeit, und so gleichzeitig mit ihm verwandten Meistern den Sieg des neuen Stils auch für die Kirche entschied. Durante, um vieles jünger, war bald der vergötterte Liebling der Italiener. Das Publikum begrüsste in späteren Jahren Scarlatti mit kaltem Respekt, jenen mit ungemessenem Jubel. Scarlatti zog sich jetzt vom Hofe und vom Publikum möglichst zurück, und soll sich, nach der Ansicht von Rochlitz, zuletzt einer grüblerisch-mystischen Religiosität und trüben Ascetik hingegeben haben, während er früher ein heiterer, lebensfroher, weltgebildeter Mann war. Durante ist geboren zu Fratta maggiore im Königreich Neapel, nach der Angabe Schmid's in der Schrift: „Chr. W. von Gluck, dessen Leben u. s. w.", im Jahre 1684, und 1755 im 71sten Jahre seines ruhmvollen Lebens gestorben. Schon als Knabe trat er in die Bildungsantalt ein, welcher er später als Direktor vorstand, und die er zur berühmtesten und einflussreichsten der Welt machte. Der neue Musikstil war hier schon der herrschende, sodass er unter den Einflüssen desselben heranwuchs. Später studierte er in Rom, und machte sich hier mit der früheren kirchlichen Kunst vertraut. Er blieb indes dem, wozu frühe Gewöhnung ihn geführt hatte, treu, und liess es sich angelegen sein, sobald er nach Verlauf einiger Jahre zurückgekehrt war und in Neapel eine feste Stellung erworben hatte, seine Richtung durch zahlreiche eigene Werke und sorgsam angeleitete Schüler zu verbreiten. Merkwürdig indes ist, dass er bei aller Hingebung an das Neue doch nicht für die Oper gearbeitet hat. — Neben Durante wirkte der zweite grosse Künstler dieser Schule, Leonardo Leo, geboren, der gewöhnlichen Angabe zufolge, im Jahre 1694, gestorben im Jahre 1743. Er war Direktor der soeben erwähnten musikalischen Bildungsanstalt und verwaltete dieses Amt bis an seinen Tod. Ihm folgte Durante, der bis dahin neben ihm thätig gewesen war. Ein Schüler Scarlatti's, wurde auch er, wie Durante, diesem im kirchlichen Stile untreu, und widmete sich vollständig der neuen Schreibart. An Reichtum angenehmer, gesangreicher Melodien ist er von keinem zu seiner Zeit übertroffen worden. Fliessender für alle Stimmen und einer jeden angemessener, bemerkt Rochlitz, vermag man garnicht zu schreiben. Wer dies lernen will, kann es von keinem besser, als von ihm. Naumann namentlich hat ihn sich zum Muster genommen und seinen schönen Gesang durch diesen Meister gebildet. Reichardt sagt: Keiner hat so allgemein auf sein Jahrhundert gewirkt, als Leo. In seinen Werken findet man alle Formen, welche unsere Tonkünstler bis jetzt bearbeitet haben.

Piccini aber, der bekannte Opernkomponist und Gegner Gluck's in Paris, schreibt: Leo übertraf alle Meister, und kann, weil er alle Arten von Musik in sich vereinigt, mit Recht für den grössten unter ihnen gehalten werden. Durante hat, wie bemerkt, nie für das Theater gearbeitet; Leo dagegen ist sehr thätig für dasselbe gewesen und schrieb auch schon komische Opern, obschon dieselben mehr Parodien der ernsten Oper, auch im Stil der Musik, genannt werden müssen. — Durch die genannten Männer, sowie durch einen anderen Schüler Scarlatti's, Gaetano Greco, der denselben noch beizuzählen ist, erreichte die italienische Musik der zweiten Epoche ihre grösste Höhe. In allen harmonischen und kontrapunktischen Kenntnissen, in der Achtung der alten Kunst erzogen, vermochten diese Tonsetzer nicht nur über die gesamten Errungenschaften der damaligen Tonkunst zu gebieten, sondern sie brachten nun noch jene neuen Hilfsmittel in Anwendung, welche sich ihnen in dem Kunstgesang und der allmählich entwickelten Instrumentalvirtuosität darboten. Sie stehen darum in der Mitte zwischen der alten Strenge und der späteren Sentimentalität, Zerfahrenheit, Haltungslosigkeit, Leidenschaftlichkeit, den Gipfelpunkt bezeichnend. Die frühere Herbheit ist zu schöner Milde verklärt, der spätere Leichtsinn noch durch Ernst und Gediegenheit ferngehalten, und wir sehen hier das Ideal italienischer Tonkunst verwirklicht. Plastische Schönheit, Ebenmass, architektonischer Verstand in der Gruppierung, überall ein feiner Sinn für das rechte Mass, Grazie, der schönste, fliessendste, sich einschmeichelnde Gesang. Die wesentliche Verbesserung, welche aus der neapolitanischen Schule hervorging, sagt Kiesewetter, bestand in der Regelung des rhetorischen Teiles der Melodie und der besseren Gestaltung der Arie. Die Rhythmopöie insbesondere war bisher noch wenig geordnet, die musikalische Phrase, als Glied einer musikalischen Periode gedacht, war gewöhnlich zu kurz, daher die Kadenzen zu häufig und ausser dem Ebenmasse; die Arie selbst war zu kurz, daher zu schnell vorübergehend. Die neueren Neapolitaner, indem sie die Phrase sowohl als die Arie selbst verlängerten, scheinen zugleich den Plan zu deren Reform von der Baukunst entnommen zu haben, in welcher nicht bloss Schönheit der Umrisse und der Formen jedes einzelnen Teiles, sondern auch Symmetrie in der Stellung der aufeinander bezüglichen einzelnen Teile notwendig gefordert wird. Die schon vorhin erwähnte Gestalt der Arie erlangte jetzt ihre eigentliche Ausbildung. Nicht Werke, welche nur noch ein kunsthistorisches Interesse beanspruchen können, dürfen Sie daher von diesen Meistern erwarten,

sie haben, wie Palestrina in der ersten Epoche, so nun in der zweiten das Höchste und Herrlichste geleistet, was die gesamte Tonkunst auf dem Gebiet der katholischen Kirchenmusik zu nennen weiss. Leider sind uns nur wenige Werke zugänglich. Auf eine wenig kostspielige Ausgabe, in sechs Heften (Halle, Kümmel), welche Kompositionen von Leo, Durante, dem nachher zu erwähnenden Astorga, im Klavierauszug enthält, mache ich aufmerksam. Unter diesen Werken ist insbesondere die Litanei von Durante ausgezeichnet durch die eben genannten Eigenschaften. Von Leo besitzen wir ein grosses achtstimmiges Miserere im älteren Stil; es gehört zu dem Vortrefflichsten, was die italienische Kirchenmusik besitzt. Heinse in seiner „Hildegard von Hohenthal“ hat davon eine ausführliche Beschreibung gegeben.

Anders gestaltet sich freilich das Urteil, wenn wir die Opern jener Männer, so z. B. Leo's, betrachten. Bedarf es zwar nicht erst der Versicherung, dass hier die frühere Kargheit, Steifheit vollständig überwunden ist, so bestätigt es sich doch zugleich, dass noch damals immer nur die Kirchenmusik das Bleibende, unwandelbar Feststehende, Unsterbliche enthält. Dieselben Männer, welche gross auf kirchlichem Gebiet gewesen sind, erscheinen weniger bedeutend, erscheinen veraltet in weltlichen Schöpfungen. Man traut seinen Augen kaum, wenn man diese langen, dürftig begleiteten Rezitative und Sopranarien betrachtet, welche selten von einem kleinen Chore unterbrochen werden. Grössere, ausgebreitetere Musikstücke, insbesondere Finales, fehlen noch ganz. Von Anfang bis zu Ende zeigt sich nur eine langweilige Folge von Arien und Rezitativen. Dass sich im einzelnen grosse Schönheiten finden, ist damit nicht in Abrede gestellt. Im ganzen aber ist die weltliche Musik, ist die Oper als Kunstschöpfung noch ausserordentlich weit von dem Ziele, welches sie später, welches sie namentlich in Deutschland erreichte, entfernt. Schwach erscheint insbesondere die Instrumentalmusik, welche wir in der That hier noch auf der untersten Stufe der Entwicklung erblicken, obschon im Orchester den Bogeninstrumenten, welche bis dahin fast allein geherrscht hatten, Hoboen und Hörner, auch wohl Flöten, Fagotte und Trompeten bleibend beigesellt sind. — Ich kann nicht umhin, in diesem Zusammenhange noch eines Künstlers zu gedenken, dessen Andenken erst Fr. Rochlitz wieder erneut hat: es ist dies Emanuele d'Astorga. Rochlitz hat mit besonderer Liebe gerade dieses vergessenen Künstlers sich angenommen und die interessante Biographie desselben ausführlicher mitgeteilt. Ueberschreite ich nun auch in der Wiederholung des Wichtigsten daraus

das mir gesteckte Mass der Ausführlichkeit, so glaube ich doch damit Ihre Aufmerksamkeit zu fesseln, insbesondere da der Genannte als der ersten einer bezeichnet werden muss. Emanuele d'Astorga war der Sohn eines der angesehensten sizilianischen Reichsbarone, der abwechselnd in Palermo und auf seinen Besitzungen gelebt zu haben scheint. Hier wurde Emanuel um das Jahr 1680 oder 1681 geboren. Der Vater, ein kühner, rauher Kriegsmann, stand auf bedeutendem Posten in Kriegsdiensten. In dem nach dem Aussterben des spanischen Königshauses, dem Neapel und Sizilien als eine Nebenprovinz unterworfen war, ausgebrochenen spanischen Erbfolgekriege, und den mannigfachen Parteiungen des sizilianischen Adels infolge dieses Krieges, trat er auf als Kämpfer gegen die Monarchie, als Häuptling eines jener wüsten, in der älteren italienischen Geschichte oft vorkommenden Soldatenhaufens, welche den Krieg als Handwerk trieben und dem Meistbietenden folgten. Der Sohn Emanuel scheint der Erziehung der Mutter überlassen gewesen zu sein, und dies kann vorzüglich als Ursache betrachtet werden, dass sich in ihm, bei feurigem Geiste, ein ungemein zarter und frommer Sinn früh ausbildete. Der Vater Emanuel's war in die Verschwörung des sizilianischen Adels verwickelt. Verwegen und trotzig alle Versöhnungsmittel verschmähend, wollte er kämpfend fallen. Aber er ward von seinen eigenen Soldaten, deren Forderungen er nicht mehr befriedigen konnte, verraten, ausgeliefert, und, um die anderen durch Schreck niederzuhalten, zu Anfang des 18ten Jahrhunderts in Neapel öffentlich hingerichtet. Mutter und Sohn wurden verurteilt, dabei gegenwärtig zu sein. Die Mutter starb unter Zuckungen des Entsetzens, der Sohn verfiel in einen Zustand dumpfer Bewusstlosigkeit; die Güter der Familie wurden konfisziert, alle Glieder derselben verbannt. Nur Emanuel war nicht von dem Orte zu entfernen, wo er Vater und Mutter unter so grässlichen Verhältnissen hatte verscheiden sehen. Das Volk erbarmte sich seiner, beschützte und versorgte ihn. Endlich wurde er auf Veranlassung einer Prinzessin Ursini, der Oberhofmeisterin der Königin — der Gemahlin Philipp's V. — entfernt und in ein spanisches Kloster zu Astorga, einer Mittelstadt des Königreichs Leon, gebracht. Von dieser Stadt hat Emanuel, statt des geächteten, den Namen Astorga angenommen. Dort, in klösterlicher Einsamkeit, war er so glücklich, von seiner Geisteszerrüttung, von dem dumpfen Brüten, in das er versunken war, geheilt zu werden und einen Lehrer der Tonkunst zu finden, der die jedenfalls schon früh bedeutend ausgebildeten musikalischen Fähigkeiten des Schülers

weiter entwickelte und zur Meisterschaft steigerte. So beruhigt, wieder genesen, gehoben als Mensch und Künstler, trat Astorga nach einigen Jahren wieder in die Welt. Er begegnet uns zunächst am Hofe des Herzogs Franz von Parma, wo er, jedoch nicht in fester Stellung, die Kammermusik geleitet zu haben scheint, und sich höchst thätig im Komponieren zeigte. Eine Menge kleiner Kantaten und Duette für Sopran und Tenor (der Katalog des berühmten Sammlers Santini in Rom zeigt nicht weniger als 44 Kantaten für eine Stimme und 44 Duette) danken diesem Aufenthalt ihre Entstehung. Sie waren für seine Schülerin, die Herzogin, und ihn selbst geschrieben. Der Herzog durchschaute bald das zarte Verhältnis, das gemeinschaftliche Kunstübung zwischen beiden hervorgerufen hatte, entfernte ihn vom Hofe und sendete ihn, jedoch liebreich und fürsorgend, mit Empfehlungen, der Rochlitz'schen Angabe nach, an den Kaiser Leopold I. nach Wien. Es ist indes wahrscheinlicher, dass dieser Kaiser zu jener Zeit schon gestorben war und Astorga von Joseph I. (im Jahre 1705) empfangen wurde. Nur kurze Zeit dauerte dieser Aufenthalt. Astorga verliess Wien, wenn auch nicht für immer, da er es im Jahre 1720 wieder besuchte und zu Kaiser Carl VI. in Beziehungen stand. Im Laufe der nächsten Jahre erblicken wir ihn in den meisten Hauptstädten Europas und an mehreren Höfen, in Lissabon, Madrid, Paris, London, überall willkommen und ausgezeichnet. Auch Italien besuchte er wieder, nur Neapel vermied er lebenslang. Eine Pension, welche man ihm auszahlen liess, setzte ihn in den Stand, diese Reisen zu unternehmen. Endlich erscheint er in Prag, und jetzt verschwindet er für immer aus unseren Blicken. Wahrscheinlich, bemerkt Rochlitz, dass er in Böhmen das fand, dessen er bedurfte: friedliche, in seiner Weise religiöse, in seiner Kunst ausgezeichnete Menschen, und dass er darum hier in klösterlicher Zurückgezogenheit seine Tage beschloss. — Er war gewohnt, in seinem Benehmen eine gewisse Würde und Zurückhaltung zu behaupten; man will nie ein unedles, unfeines Wort von ihm vernommen haben. Wie er seine Kompositionen nur handschriftlich mitteilte, so sang er sie auch, sich selbst auf dem Klavier begleitend, nur ausgewählten Zirkeln vor. Rochlitz erinnert mit Recht an Goethe's „Tasso“. Astorga's Lebensverhältnisse haben Aehnlichkeit mit denen Tasso's, wie sie nämlich der Dichter darstellt. Auch seine Kompositionen tragen dieses Gepräge, und sind vielleicht mit Goethe's Tasso zu vergleichen, wo das Feine, Gemessene, die aristokratische Färbung des ganzen bei grösster Tiefe und Wärme der Empfindung betrifft. Sein uns

bekanntes Hauptwerk ist ein „Stabat mater“, welches ebenfalls, wie schon erwähnt, in der vorhin genannten, in Halle herausgegebenen Sammlung erschienen ist; Bruchstücke daraus teilt auch Fr. Rochlitz mit; von tiefstem Ausdruck durchdrungen erscheint darin namentlich ein Terzett: „O quam tristis“ etc. Eine Oper „Dafne“ hat Astorga 1709 für Barcelona geschrieben. Es soll dieselbe noch im Jahre 1726 zu Breslau wieder aufgeführt worden sein.

Früher hatte die möglichste Pracht der Dekorationen und der Aufzüge in der Oper den hauptsächlichen Reiz gebildet. Die Maschinisten waren die ersten im Reiche der Oper, die Tänzer folgten, die Poesie musste sich vorzüglich an die Mythe halten, weil diese dem menschlichen und der naturgetreuen Schilderung desselben am weitesten entfernt stand und die grösste Buntheit erlaubte. Augenlust herrschte überwiegend, die Musik war unbedeutend. Die höheren Leistungen, welche später hervorgetreten waren, mussten die Oper dem Ziele einer wahrhaften Kunstschöpfung einigermassen näher bringen. Hierzu kam, dass der ausserordentliche Aufwand, den die frühere szenische Pracht verursacht hatte, wohl von Höfen und Republiken, nicht aber von Privatunternehmern, welche bald ziemlich zahlreich hervortraten, zu bestreiten war. Diesen musste vor allen Dingen daran liegen, die Oper von dem ungeheuren Pomp zu befreien, und sie naturgemässer zu veredeln. Die Verbesserung der Operntexte wurde Gegenstand vielfacher Ueberlegung. Man fand den Olymp, den Tartarus und die übrigen Zaubereien aus der alten Mythologie endlich kunstwidrig, und verbannte sie. Die Oper wurde in eine rein menschliche Sphäre versetzt, und auch das komische Element, das ja vorzugsweise auf dieses Gebiet angewiesen ist, fand mehr Eingang. Alle diese Umstände zusammen hätten dem musikalischen Drama eine würdige Gestalt verleihen können. Die Herrschaft aber, welche die allerdings vortrefflichen Sänger sehr bald zu erlangen wussten, war Ursache, dass die italienische Oper für immer von diesem Ziele abgelenkt wurde und sich nie zu einem so geschlossenen, in allen Teilen gleichmässig durchgearbeiteten Ganzen hat erheben können, wie in Deutschland. Hieraus erklärt sich die Richtung, welche dieselbe genommen hat, das unverhältnismässige Uebergewicht der Arien, das Veraltete, Ungenügende und Unbefriedigende derselben; hieraus erklärt sich, dass immer nur Hauptszenen mit vorzüglichem Fleiss behandelt, Chöre und grössere mehrstimmige Musikstücke auf der Stufe der höchsten Blüte der italienischen Oper ziemlich selten sind. Was der Menge in Bezug auf szenische Pracht entzogen

wurde, das ersetzte bald der Bravourgesang der Kastraten. Italien gewöhnte sich, an ihnen vorzugsweise Interesse zu finden, tiefere psychologische Entwicklung der Charaktere aber und dramatische Wahrheit nicht zu verlangen. Von einem tieferen Kunstbewusstsein geleitet als Deutschland, wenn es forderte, dass in der Oper alles gesungen werden sollte, hat es die Seite, worin dieses das Höchste erreichte, gänzlich vernachlässigt.

Sehen wir nun auch eine Fülle der herrlichsten Talente aus der neapolitanischen Schule hervorgehen, in einer Anzahl, wie kaum jemals wieder nebeneinander wirken, so naht doch bald schon die Zeit, wo der gediegene, ernste Hintergrund der Vorzeit den Tonsetzern zu entschwinden begann und moderne Sentimentalität und Weichheit die Stelle desselben einnahm, wo einschmeichelnde Lieblichkeit der herrschende Charakter wurde. Je mehr die Oper in der nächsten Zeit fortwährend grössere Geltung, allgemeinere Verbreitung und höhere Ausbildung erlangte, um so mehr trat die Kirchenmusik zurück. Bald sehen wir die letztere für immer verschwinden, während die siegreiche Oper alles musikalische Interesse für sich allein in Anspruch nimmt. Die bekanntesten Namen aus dieser Epoche sind: Porpora, Vinci, Pergolesi, Duni, Teradeglias, Feo; aus etwas späterer Zeit: Traetta, Jomelli; aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts: Sacchini, Piccini; endlich Cimarosa, Paesiello u. a. Der Schule beizuzählen ist auch der Deutsche Hasse, welcher 1725 Scarlatti's väterliche Leitung genoss. Alle diese Talente wendeten sich mehr oder weniger der Oper zu. Bald kam es dahin, dass ein jeder Opern geschrieben und durch sie lauten Beifall errungen haben musste, bevor er hoffen durfte, man werde auch dem, was er für die Kirche oder Kammer lieferte, einige Beachtung schenken. Die ganze Nation, bemerkt Rochlitz, zeigt im weiteren Verlauf nicht mehr das, was sie früher gewesen war. Scheu vor Ernst und Beharrlichkeit, Hangen am Augenblick und was ihm dient, Befriedigung verfeinerter Sinne wird immer mehr der herrschende Charakter Italiens. Vor allen Dingen augenblicklich ansprechende, höchst gefällige Melodien, welche sogleich nachgesungen werden konnten, verlangte man von den Komponisten. Die Töne der Sänger einzusaugen, sich einem süssen Schwelgen und Selbstvergessen zu überlassen, beginnt bald der eigentliche musikalische Genuss zu werden und den früheren Ernst zu verdrängen, sowie man sich dichterische Werke vorlesen liess, namentlich die des Tasso, ohne den Inhalt zu beachten, einzig sich ergötzend an der Bilderpracht und dem Wohllaut der Verse. Bei

immer gesteigerter Teilnahme an der Tonkunst war die Herrschaft des Dilettantismus eine unausbleibliche Folge. So schön nun aber auch der Enthusiasmus einer ganzen Nation für einen würdigen Gegentand ist, so liegt doch darin zugleich die nicht abzuwendende Gefahr, dass die Menge tonangebend wird und die Künstler, statt dem Kunstideale zu folgen, den Forderungen des Tages sich bequemen.

Es liegt ausser den Grenzen dieser Darstellung, die bezeichneten Zustände im einzelnen weiter zu schildern; ebenso würde es zu weit führen, die grosse Zahl der jetzt auftretenden Künstler in ihrem Wirken Ihnen spezieller zu charakterisieren. — Nur zwei Biographien erlaube ich mir zum Schluss der heutigen Vorlesung Ihnen noch mitzuteilen. Sie betreffen zwei der bekanntesten Namen, und sind bezeichnend für die Wendung, welche jetzt in Italien eingetreten war. Sowohl Pergolesi als auch Jomelli — dies sind die Künstler, welche ich Ihnen noch vorführen will — spiegeln in ihren Lebensschicksalen die Umgestaltung der Verhältnisse wieder. Nicolo Jomelli, geb. 1714, machte den Anfang seiner höheren Ausbildung in Neapel, obschon nicht speziell unter Durante. Zwei Opern von ihm, die er während der Zeit dieses Aufenthaltes schrieb, fanden grossen Beifall, und veranlassten seine Berufung nach Rom im Jahre 1740. Hier imponierte er dem Publikum und feierte die grössten Triumphe. Er schrieb im Geschmack der Menge, überraschte aber durch einzelne originelle Züge. Die Römer waren so enthusiasmiert für ihn, dass sie den Maestro einstmals auf seinem Sitze im Orchester auf die Bühne trugen, unter einem Jubel, welcher nicht enden wollte. Noch in demselben Jahre erhielt er einen Ruf nach Bologna, schrieb dort eine Oper, und benutzte bei dieser Gelegenheit die Unterweisung des gelehrten Paters Martini. Nach Rom zurückgekehrt, setzte er eine grosse Anzahl von Opern. Man fand seine Melodien so geistreich, edel und einschmeichelnd, dass man ihn nicht bloss „den Reizenden“ nannte, sondern ihn überhaupt zum grössten musikalischen Genie seiner Zeit erhob. Seine Instrumentalbegleitung war für jene Zeit reich zu nennen. Besonders wirkte er durch das Piano und Forte des Orchesters, sowie durch ein sorgfältiges Crescendo und Diminuendo. Diese Vervollkommnung fiel so sehr auf, dass man ihm die Erfindung derselben zuschrieb. Vergötterte man ihn nun auch ungemein, so bildete sich doch eine Gegenpartei, welche sich um den 22jährigen Portugiesen Teradeglias scharte. Dieser ernster und gründlicher, wusste bald die Kenner und besseren Dilettanten auf seine Seite zu bringen. Teradeglias war ausgezeichnet

durch Tiefe harmonischer Kenntnis, sowie durch den Ernst und die Wahrheit seines Strebens, das er den Launen der Sänger nicht unterordnete. Insbesondere wurde er im Rezitativ und der Begleitung desselben bewundert. Diese beiden Gegner standen sich 1747 in der Karnevalszeit mit neuen Werken öffentlich gegenüber. Teradeglias trug den Sieg davon und Jomelli's Oper wurde ausgepfiffen. Man prägte eine Denkmünze für den ersteren, auf welcher Jomelli den Sieger im Triumphwagen zieht. Bald darauf fand man Teradeglias' Körper erdolcht in der Tiber. Nach solchen Ereignissen musste es Jomelli erwünscht sein, einen Ruf vom Herzog Carl von Württemberg nach Stuttgart zu erhalten, wo er im Jahre 1748 als Oberkapellmeister angestellt wurde und einen jährlichen Gehalt von 10 000 fl. bezog. Der Freund und Vertraute des Herzogs, war sein Einfluss hier ein sehr ausgedehnter. Die Aufführungen in Stuttgart werden zu den glänzendsten der damaligen Zeit gezählt. Er vermochte dies, durch die Gunst des Herzogs geschützt, indem er vollkommene Gewalt über seine Untergebenen besass; als Direktor voll Geist und Leben soll er aber auch in jener Zeit kaum seinesgleichen gehabt haben. Man bewunderte die grösste Pünktlichkeit und Genauigkeit in den Schattierungen, sodass der Herzog dem Kaiser, dem er auf Verlangen eine Partitur Jomelli's zum Geschenk gemacht hatte, auf die Anfrage: ob ihm der Herzog wirklich dieselbe Oper geschickt, die doch in Stuttgart anders geklungen habe, als in Wien? antworten konnte: der Herzog habe dem Kaiser zwar die Partitur, nicht aber zugleich sein Orchester gegeben. Jomelli blieb bis zum Jahre 1768, so lange, als das kleine Land imstande war, die grossen Summen für Sänger, Instrumentisten und Tänzer aufzubringen. Er ging sodann zurück nach Neapel und brachte dort mehrere Opern auf die Bühne, die er auf dem Landsitz, welchen er sich gekauft hatte, geschrieben oder umgearbeitet hatte. Während seines 20jährigen Aufenthaltes in Deutschland, die Einflüsse desselben nicht von der Hand weisend, war aber sein Stil ein anderer geworden. Er hatte insbesondere eine gründlichere Harmonie sich angeeignet. Diese sagte den Italienern nicht zu, und so musste er es erleben, dass sein drittes Werk für Neapel bald von der Bühne verschwand, und auch später nur von Kennern am Klavier teilweise zu Gehör gebracht wurde. Einen solchen Glückswechsel vermochte der ehrgeizige Mann nicht zu ertragen. Von einem Schlagfluss, der ihn betroffen, erholte er sich allmählich, und schrieb 1772 noch eine Oper für Rom. Sein Schwanengesang war ein Miserere für 2 Soprane und Streichinstrumente. Er starb im Jahre

1774. Nun veranstaltete man ihm eine glänzende Totenfeier. — Jomelli hatte auch mehrere kirchliche Werke geschrieben, Mozart aber urteilt: „Der Mann hat sein Fach, worin er glänzt, sodass wir es wohl bleiben lassen müssen, ihn bei dem, der es versteht, daraus zu verdrängen. Nur hätte er sich nicht aus diesem herausmachen, und z. B. Kirchensachen im alten Stil schreiben sollen.“ Er war jedenfalls ein grosses, reichbegabtes Talent, ausgezeichnet insbesondere durch schwungvolle Melodie. Im ganzen aber zeigen seine Opern nur die damals übliche Gestalt. Auch hier sind die Arien Hauptbestandteile. In der musikalischen Privatbibliothek des Königs von Sachsen finden sich einige seiner bedeutendsten Werke. — Giovanni Battista Pergolesi, der letzte Künstler, dessen ich heute gedenke, war geb. zu Jesi im Jahre 1710. Er machte seine ersten Studien in Neapel, zuerst unter Greco, dann unter Durante, später unter Feo. Als Tonsetzer trat er zuerst, im Jahre 1731, mit einem geistlichen Drama auf, bald darauf indes liess er mehrere Opern und Kirchenstücke folgen. Der Beifall, den er gefunden hatte, veranlasste seine Berufung nach Rom im Jahre 1735. Neben ihm hatte unterdes sein Schulfreund Duni, geb. 1709, ein schnelles Glück gemacht. Beide wurden beauftragt, für dasselbe Karneval zwei grosse Opern zu schreiben. Pergolesi's Oper fiel entschieden durch, während die von Duni stürmischen Beifall errang. Der letztere, ehrlich und wahrhaft, erklärte öffentlich: er verdiene nicht diesen Beifall, er müsse sich desselben schämen, des Freundes Oper sei bei weitem vorzüglicher. Man lachte über diese offene Erklärung, die nur das dem beabsichtigten entgegengesetzte Resultat zur Folge hatte: dass Pergolesi's Werk gar nicht mehr geduldet wurde. Diesen Glückswechsel vermochte der junge Mann nicht zu ertragen; die tiefe Kränkung legte den Grund zu einem lebensgefährlichen Uebel. Nach Neapel zurückgekehrt, schrieb er kirchliche Werke, und fand die ehrendste Anerkennung. Aber einmal an den Genuss öffentlicher Huldigungen gewöhnt, vermochte ihn jene nicht zu entschädigen Seine Gesundheit schwand, seine Kräfte nahmen täglich mehr ab. Auf Befehl der Aerzte begab er sich nach Pozzuoli bei Neapel. Dort schrieb er noch die Kantate „Orfeo“, ein „Salve Regina“, endlich sein berühmtes „Stabat mater“. Wenige Tage nach Vollendung desselben starb er im Jahre 1736. Von dem Augenblick seines Todes begann sein bis dahin nur auf kleine Kreise eingeschränkter Ruhm sich weiter und weiter zu verbreiten; alle Theater und Kirchen ertönten von seinen Werken. In Rom gab man jene Oper, welche früher Fiasko gemacht hatte, mit der gröss-

ten Pracht. Auch in den letzten Jahren ist seine „Serva patrona“ in Paris wieder zur Aufführung gekommen. — Pergolesi’s „Stabat mater“ gehört zu den bekanntesten Werken der italienischen Kirchenmusik aus der Epoche des schönen Stils. Eine überaus herrliche, hinreissende Weichheit und Zartheit ist darüber ausgegossen; ebenso sehr aber mangelt Tiefe und Energie. Das Werk ist nur für Frauenstimmen mit Quartettbegleitung geschrieben, in seinem Charakter bezeichnend für die Wendung der Kunst in Italien. Das Gefällige und Anmutige siegt über das Grossartige, Ernste und Feierliche. Unter diesem Gesichtspunkt verdient Pergolesi’s „Stabat mater“ kaum die Auszeichnung, welche ihm zu Teil geworden.

So viel, um Ihnen einige Andeutungen von dem weitern Fortgang innerhalb dieser Schule zu geben. Leider hat bis jetzt dieser Abschnitt der Geschichte der Musik noch keinen Monographen gefunden, während andere Epochen und die hervorragenden Erscheinungen in ihr in letzter Zeit, wie Ihnen aus der bisherigen Darstellung bereits bekannt, neuerdings eine gründliche und eingehende Darstellung erfahren haben.



SECHSTE VORLESUNG.

Die Gesangskunst in Italien: Ferri. Farinelli. Porpora. Pistocchi. Bernacchi. — Erste Ausbildung der Kunst des Violinspiels: Corelli. Tartni Locatelli. — Pianoforte und Orgel: Dom. Scarlatti. Frescobaldi. Die venetianische Schule: A. u. G. Gabrieli. Lotti. — Marcello. Caldara. — Die bolognesische Schule: Colonna. Clari.

Nachdem wir in der letzten Vorlesung das Wichtigste, die Fortschritte und Erweiterungen in der Komposition, die durch Erfindung der Oper hervorgerufene grosse Umgestaltung des gesamten Gebietes der Tonkunst kennen gelernt haben, bleibt uns jetzt noch übrig, auch das ins Auge zu fassen, was sich an jene bedeutungsvollste Thatsache anschliesst, was unmittelbar als eine Folge derselben auftrat: die weitere Ausbildung der Technik sowohl im Gesang, wie im Instrumentenspiel.

Die Einführung des Sologesangs machte natürlich das Bedürfnis schöner Stimmen und eines gebildeten Vortrags fühlbar; in der Oper war der Erfolg ebenso sehr von den Sängern, wie von den Komponisten abhängig. Früher, vor dem Jahre 1600, konnte der Wert des Sängers allein in seinen theoretischen Kenntnissen und in seiner Fertigkeit, vom Blatte zu singen, bestehen; war er zugleich im Besitz einer schönen Stimme, so ward dadurch sein Wert nicht in solcher Weise erhöht, wie dies jetzt der Fall sein musste. Ich habe erwähnt, wie wir schon in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, seit man auf den Einfall gekommen war, die Oberstimme eines Madrigals von einer Stimme allein singen zu lassen, den Anfängen eines eigentlichen Kunstgesanges begegnen; ich habe der Verdienste Caccini's gedacht. Als die Oper ins Leben getreten war, galt es, auf der von ihm gebrochenen Bahn vorwärts zu schreiten, und so entstanden nach und nach jene berühmten

Singschulen, welche so viel zur Blüte und immer weiter verbreiteten Herrschaft der Tonkunst in Italien beigetragen haben.

Ich gebe Ihnen in dem nachfolgenden einige Andeutungen über die wichtigsten Thatsachen auf diesem Gebiet, zu dem Zwecke einiges aus der Schrift von H. F. Mannstein: Geschichte, Geist und Ausübung des Gesanges u. s. w. entlehnend. Dieses Werk ist in seiner Zusammenstellung des Thatsächlichen zu benutzen, wenn man auch die Grundanschauung des Verfassers, sowie die Folgerungen, die er daraus herleitet, als durchaus nicht stichhaltig von der Hand weisen muss. Mannstein, vorzugsweise der Gesangskunst huldigend, erblickt — dies beiläufig erwähnt — in dieser nicht nur das Höchste der gesamten Musik, sondern ordnet auch, wie es die Italiener thun, den Tonsetzer dem Sänger unter. Er verkennt auf diese Weise die Stellung der Virtuosität zur schaffenden Kunst im allgemeinen, sowie im besonderen die Bedeutung und den Wert des Gesanges. In der angeführten Schrift heisst es: „Der Gesang konnte seine Wesenheit nur durch das Zusammenwirken vieler hochbegabter Menschen erlangen, indem diese nach und nach auf philosophischem und poetischem Wege folgende Prinzipe des reinen Geschmackes aus dem Innersten der Kunstnatur abzogen. Der Gesang — so philosophierte man — darf die Poesie nicht verstümmeln, weil er sonst auf den erhabenen Vorzug Verzicht leistet, die vollkommenste Sprache mit dem vollkommensten Ton und der ausdrucksvollsten Deklamation, folglich die Eigenschaften des Dichters, Tonkünstlers und Redners in höchster Potenz in sich zu vereinigen. Der natürliche Accent und Ausdruck der Leidenschaften, nachdem man den schönen Ton gefunden hatte, musste also Hauptstudium der Sänger sein, welches wieder in ein philosophisches und musikalisches zerfallen musste. Bevor die Sänger an die Malerei der Leidenschaften gehen konnten, mussten sie erst deren Natur und Wesen nach innen und aussen umfassend studiert, und das darstellende Material vollkommen geordnet, gesichtet und geistig erfasst haben. So fanden sie denn mit dem Charakter der verschiedenen Leidenschaften auch den pathetischen, komischen, ernsten und bravourmässigen Stil, und erkannten, dass vor allen Dingen eine vollkommene Intonation das erste Hauptstück zum Vortrage der Melodie sei; sie abstrahieren aus der Beobachtung der Leidenschaften, ferner das Ziehen und Modulieren der Stimme, sowie die Abstufungsweise ihrer Stärke und ihrer Klangfarben; sie erfanden das An- und Abschwellen einzelner Töne, sowie das sanfte Tragen, Binden und Schwellen ganzer Tonreihen; andrerseits aber auch ihren gestossenen und hüpfenden

Vortrag. Die Passagen, der meisterhafte Vortrag derselben von Note zu Note, ihre Steigerung und Minderung nach den verschiedenen Schattierungen und Inflexionen der Leidenschaften und Empfindungen, die psychologische Verteilung des Nachdrucks und des leichteren Hinweggleitens der Stimme über einzelne Noten und ganze Partien der Melodie wurden erfunden; die Manieren oder freien Ausschmückungen des Gesanges wurden geordnet und stilisiert, die Gesetze der Kadenz gegeben, die Verzierungen des Trillers, des Läufers und Mordent gebildet, und die Regeln für die Technik der Ausübung bestimmt, worauf hauptsächlich eine gute Schule mit beruht.“ Diese Worte geben Ihnen ein Bild dessen, worauf es vor allen Dingen ankam, um der Kunst des Gesanges jene Vollkommenheit zu erringen, welche das herrliche Italien befähigte, auch in dieser Sphäre bald ein Muster für alle Länder zu sein. Dass dazu die umfassendsten Studien gehörten, bedarf kaum einer Bemerkung. Die Sänger jener Zeit waren durchaus nicht eine Art wohl eingerichteter Singmaschinen, unwissend, ungebildet und anmassend, wie es in der Gegenwart oftmals der Fall ist, sondern bei Talent, wohl gar Genialität, trefflich unterrichtete, erfahrungsreiche, ernstfleissige Künstler, und mitunter sogar auch — nach einer Bemerkung von Rochlitz — vernünftige Leute, was in der Gegenwart gleichfalls seltener der Fall sein soll. Schon in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts waren ihre Studien gründlich, vielseitig, wohlgeordnet. Der erwähnte Verfasser teilt eine Stelle eines italienischen Schriftstellers mit, die ich in dieser Beziehung ebenfalls hier anführe: „Die Schüler der römischen Schule“ — heisst es — „waren verbunden, sich täglich eine Stunde in schweren Intonationen zu üben, um Leichtigkeit in der Ausführung zu erlangen; eine andere Stunde wandten sie zur Uebung des Trillers an, eine andere zu geschwinden Passagen, eine andere zur Erlernung der Litteratur und noch eine andere zur Bildung des Geschmacks und Ausdrucks, alles in Gegenwart des Meisters, der sie anhielt, vor einem Spiegel zu singen, um jede Art von Grimasse oder unschicklicher Bewegung der Muskeln, entweder im Runzelziehen der Stirn, Blinzeln der Augenlider, oder im Verzerren des Mundes zu vermeiden. Alles dies war nur die Beschäftigung des Morgens. Nachmittags wandten sie eine halbe Stunde auf die Theorie des Schalles, eine andere auf den einfachen Kontrapunkt, eine Stunde auf Erlernung der Regeln, welche ihnen der Meister von der Komposition gab, und auf die Ausübung derselben auf dem Papier; eine andere auf die Litteratur, und die übrige Zeit des Tages auf das Klavierspielen oder auf die Verfertigung einer Kom-

position. Und dies waren die gewöhnlichen Uebungen an den Tagen, wo es den Studierenden nicht erlaubt war, die Schule zu verlassen. Wenn sie hingegen Erlaubnis hatten, auszugehen, so gingen sie oft vor die Porta angelica, unweit des Berges Marius, um gegen das Echo zu singen und an den Antworten desselben ihre eigenen Fehler kennen zu lernen. Zu anderer Zeit wurden sie entweder in den Kirchen zu Rom zum Singen bei den öffentlichen Musiken gebraucht, oder es war ihnen wenigstens erlaubt, dahin zu gehen, um die vielen grossen Meister zu hören, welche unter der päpstlichen Regierung Urban's VIII. (1624—1644) blüten. Wenn sie zurück in das Kollegium kamen, wandten sie ihre Nebenstunden dazu an, nach diesem Muster zu arbeiten und dem Meister von dem, was sie machten, Rechenschaft zu geben.“ Nötigt uns diese naive Mitteilung vielleicht ein Lächeln ab, und müssen wir auch einige Zweifel hegen, ob wirklich derartige Vorschriften pünktlich befolgt wurden, so gewinnen wir doch eine Anschauung von dem Ernst und der Gewissenhaftigkeit, mit der diese Studien schon frühzeitig betrieben wurden. Die Kunst des Gesanges stieg, da ihr eine grosse Menge bedeutender Talente unaufhörlich zuströmte, gelockt durch Aussicht auf Ehre und Gewinn, im Laufe des 17ten Jahrhunderts ausserordentlich schnell. Innerhalb eines Jahrhunderts, in der Zeit von 1590 bis 1700, erhielt dieselbe in der Hauptsache ihr volle Ausbildung, sodass das 18te Jahrhundert als die Zeit der Blüte zu bezeichnen ist. Vom Ausgange des vorigen und vom Anfang des gegenwärtigen endlich datiert der Verfall.

Bevor ich weitergehe, muss ich hier noch eine Bemerkung einschalten. Ich erwähnte schon in der vierten Vorlesung, dass in der ersten Epoche der italienischen Musik Kastraten noch nicht üblich gewesen seien. Knaben, deren Brauchbarkeit auf wenige Jahre beschränkt ist, konnten nach dem damaligen Stande der praktischen Musik die Tauglichkeit für Kapellengesang nicht erreichen; Frauen waren durch die kirchliche Etiquette ausgeschlossen; die Kapellen waren daher nur mit Männern besetzt und die Sopran- und Altpartien wurden von Falsettisten ausgeführt, unter denen besonders die Spanier in der päpstlichen Kapelle berühmt waren. L. Viadana sagt in der Vorrede zu seinen Concerti (1602), dass diese seine Gesänge besser von Falsettisten als von Knaben auszuführen seien, weil diese zu schwach, auch sehr lässig und ohne Ausdruck sängen. Jetzt, bei dem Aufschwunge der Gesangskunst, erscheinen zuerst die Kastraten, und wir wissen ausdrücklich, dass der erste derselben nicht früher als 1625 in die päpstliche Kapelle kam. — Wie sich später diese Sitte immer mehr und in immer

weiteren Kreisen verbreitete, sodass es erst der Gegenwart vorbehalten war, dieselbe wieder gänzlich zu beseitigen, ist bekannt.

Unter den ersten grossen Repräsentanten des Gesanges in Italien begegnet uns sogleich ein Sopranist, der Ritter Baldassare Ferri aus Perugia, der gegen das Ende des 18ten Jahrhunderts in Neapel seine Studien machte. Die Ausbildung seiner Stimme war die ausserordentlichste; in einem Atem lief er mit Kettentrillern durch zwei volle Oktaven auf und ab, und traf alle chromatischen Stufen auch ohne Begleitung vollkommen richtig. Wenn er aus dem Theater kam, wo er gesungen hatte, wurde sein Wagen bisweilen mit Rosen bestreut. Als er nach Florenz berufen wurde, ging ihm eine grosse Menge von Kavalieren und Damen wohl drei Meilen weit entgegen und empfing ihn ebenso, wie man bisher Fürsten zu empfangen pflegte. — Als der grösste Sänger Italiens wird in der Regel Carlo Broschi, genannt Farinelli, bezeichnet. Seine körperlichen Mittel waren so gross, wie sie die Natur selten an einen Menschen verschwendet, denn er sang ohne die mindeste Anstrengung und mit gleichem Wohlklange von dem ungestrichenen a bis zum dreigestrichenen d. Farinelli war geb. im Jahre 1705 zu Neapel, und studierte unter Porpora. Später wandte er sich nach Rom. Hier war in der Oper ein Wettstreit zwischen ihm und einem Trompeter, der eine Arie mit seinem Instrument zu begleiten hatte. Dieser Streit schien anfangs freundschaftlich und bloss scherzhaft, bis die Zuhörer anfingen Teil daran und Partei zu nehmen. Nachdem beide verschiedene Male Noten ausgehalten hatten, worin jeder die Kraft seiner Lunge zeigte, und sich vor dem andern an glänzender Fertigkeit und Stärke hervorzuthun suchte, bekamen beide zusammen eine ausgehaltene Note und einen Doppeltriller in der Terz, welchen sie so lange fortschlugen, bis beide erschöpft zu sein schienen. Der Trompeter, der ganz atemlos war, gab ihn in der That auch ganz auf und dachte, dass sein Nebenbuhler ebenso ermüdet sein würde, wie er selbst war, dass somit der Sieg unentschieden wäre. Farinelli aber, mit einer lächelnden Miene, um dem Trompeter zu zeigen, dass er bisher nur mit ihm gespasst habe, brach auf einmal in demselben Atemzuge mit neuer Stärke los, hielt nicht nur die Note schwellend aus und trillerte, sondern liess sich auch in die schnellsten und schwierigsten Läufe ein, worin er nur durch das Zujauchzen der Zuhörer unterbrochen wurde. Von Rom ging er nach Bologna; hier hatte er das Glück, den Bernacchi, einen Schüler des berühmten, in dieser Stadt geborenen Pistochi, zu hören; von da nach Venedig, endlich nach Wien, wo ihm von

Kaiser Karl VI. die grösste Aufmerksamkeit erwiesen wurde. Das Urteil dieses Monarchen war es sogar, welches eine grosse Veränderung in seiner Singart hervorbrachte, und ihn jetzt erst der höchsten Stufe der Vollendung zuführte, indem er dem Kühnen und Blendenden das Ausdrucksvolle hinzufügen lernte. Im Jahre 1734 kam er nach England, und auch hier begleiteten ihn die ausserordentlichsten Erfolge. Zugleich daselbst mit dem grossen Sänger Senesino engagiert, hatte doch noch keiner den andern gehört, weil beide auf verschiedenen Theatern zufällig immer gleichzeitig zu singen hatten. Eine Theaterrevolution führte beide auf einem Theater zusammen. Senesino hatte die Rolle eines wütenden Tyrannen, und Farinelli einen unglücklichen Helden in Ketten darzustellen. Allein gleich bei der ersten Arie erweichte er das harte Herz des zürnenden Wütrichs so sehr, dass Senensio seine Theaterrolle vergass, Farinelli entgegenstürzte und ihn umarmte. „Er hatte Vorzüge", sagt sein Biograph Burney, „dergleichen man weder vor noch nach ihm bei irgend einem Menschen zusammen antraf, Vorzüge, deren Kraft man nicht widerstehen konnte, und die jeden Zuhörer, Kenner und Nichtkenner, Freunde und Feinde besiegen mussten." Später finden wir ihn in Madrid mit den höchsten Würden bekleidet. Er war Grand von Spanien, Ritter des grossen Ordens von Kalatrava, General-Intendant aller Opern, und hatte als solcher nicht bloss auf die Kunstangelegenheiten, sondern zugleich als allmächtiger Günstling auch auf die politischen Verhältnisse den grössten Einfluss. An ihn wandten sich die Gesandten der fremden Höfe ebenso sehr wie die Regenten selbst, und Maria Theresia tröstete sich, als sie der Frau von Pompadour freundliche Briefe schreiben musste, damit, dass die dasselbe bei Farinelli habe thun müssen. Als Direktor der Oper machte er sie zur glänzendsten Anstalt in Europa. Er bezog in den Jahren 1737 bis 1761 in Madrid als Jahrgehalt eine Summe von 2000 Pfund Sterling. Gerühmt aber wird, und dies dürfen wir nicht vergessen zu erwähnen, seine ausserordentliche Mässigung und Pflichttreue, so dass er nicht ein einziges Mal seine Gewalt missbrauchte, und selbst von den Spaniern allgemein geliebt wurde. Schlosser in seiner „Geschichte des 18ten Jahrhunderts" tadelt daher auch Maria Theresia, dass sie Farinelli mit Frau von Pompadour in eine Kategorie gestellt habe.

Ich bemerkte bei den beiden jetzt erwähnten Sängern schon, dass sie in Neapel ihre Bildung erhalten hatten. Nicht allein in der Komposition war jene Schule ausgezeichnet, sie besitzt zugleich

den Ruhm, grosse Gesangslehrer besessen — ich nenne hier nur Nicolo Porpora, geb. um das Jahr 1680 — und die grössten Sänger Italiens gebildet zu haben. Bald aber entstanden auch an anderen Orten Schulen für Gesang, und endlich gab es fast keine grössere Stadt Italiens, die nicht Ausgezeichnetes hierin geleistet hätte. Besondere Bedeutung erlangte Bologna durch die beiden schon vorhin genannten Meister Francesco Antonio Pistocchi und Antonio Bernacchi. Pistocchi, gleichfalls ein Kastrat, war der Gründer der bolognesischen Schule, von welcher der vorhin genannte Verfasser sagt, dass sie es gewesen sei, welche alle Künste des ausübenden Gesanges zuerst in ein wissenschaftliches System zu bringen suchte, besonders die Schönheit des Tones verlangte, und die Mannigfaltigkeit der Stile als eine wesentliche Bedingung der Kunst des Vortrags geltend machte. Bernacchi folgte dem eben Genannten in der Leitung dieser Schule, und war so glücklich, der Welt durch seinen Unterricht eine bedeutende Anzahl von Sängern ersten Ranges zu schenken. Er selbst hatte von der Natur keine glücklichen Gesangsorgane erhalten, bildete dieselben aber durch Studium dessenungeachtet so aus, dass er, einer der berühmtesten Sänger seiner Zeit, von Händel und Graun der König der Sänger genannt wurde. Neben dem Systematischen seines Unterrichts soll er die Bande der Schule erleichtert haben, indem er eine freiere Singweise einführte. Seine Methode ist diejenige, welche sich bis in die Gegenwart fortgeerbt hat und noch jetzt als die Grundlage des Unterrichts im italienischen Gesange betrachtet wird. — Es kann natürlich hier nicht der Zweck sein, so wenig als in dem nachfolgenden hinsichtlich der Instrumentalvirtuosen, diesen Gegenstand zu erschöpfen; ich berühre denselben flüchtig, um das Gesamtbild dieser Epoche zu vervollständigen. Nur eine Stelle aus der angeführten Schrift erlaube ich mir noch mitzuteilen: „Allein die Zeit der grossen italienischen Malerschule lässt sich mit der Glanzperiode italienischer Musik vergleichen, denn wie einst fast jede kleine Stadt Italiens grosse Maler aufzuweisen hatte, so jetzt fast jedes Oertchen herrliche Musiker aller Branchen, und so allein konnte Italien fast alle grösseren Städte Europas mit trefflichen Opern versorgen, während das Mutterland dessenungeachtet noch mit Scharen von musikalischen Talenten bedeckt war. Mit tiefem Staunen liest man in den Reiseberichten jener Zeit, dass auf den Strassen, in den Wirtshäusern und an Orten, wo wir nur die Hefe der Musiker suchen, damals in Italien die lieblichste Musik ertönte, und alle Theater, Kirchen und Konzertsäle mit den trefflichsten

Sängern, Komponisten und Instrumentisten besetzt waren. Die Klöster hatten diese in ihren Mönchen und Nonnen, jede grössere Kirche ihren Kapellmeister, ihre Sänger, Organisten und Spieler, und die Waisenhäuser mancher grossen Städte stellten aus ihren Zöglingen, deren die grössten tausend und mehr ernährten, Orchester von 50—60 trefflichen Sängern und Musikern, oftmals Mädchen, welche in den Anstalten bis zu ihrer Verheiratung unterhalten wurden, oder bis sie als Sängerinnen zu den Theatern gingen."

Es liegt in der Natur der Sache, dass die an den Moment gefesselte, schnell vorüber rauschende Kunst des Darstellers dem Geschichtsscheiber noch bei weitem grössere Schwierigkeiten für seine Aufzeichnungen darbietet, als die Darlegung des inneren Ganges der Kunstentwicklung und der damit verbundenen Thatsachen, wofür die Werke selbst das sprechendste Zeugnis fort und fort ablegen. Wir dürfen uns daher nicht wundern, wenn jene Erscheinungen bis jetzt nur erst eine wenig eingehende Darstellung gefunden haben, und die Ansichten darüber noch ganz ausserordentlich differieren. Chrysander in seinem Leben Händels im 2ten Bande, S. 28, macht deshalb mit Recht darauf aufmerksam, dass es das sicherste sei, sich zum Zwecke tieferer Erfassung jener vorübergegangenen Kunst an die Schreibart der Tonsetzer zu halten, weil die Kunst der Ausführung dieser annähernd entsprochen haben muss. Er gelangt allerdings auf diesem Wege zu einer der oben dargestellten wenig konformen Schilderung. Hierauf näher einzugehen, würde uns indes zu weit führen. Nur möchte ich nicht unterlassen, Sie darauf aufmerksam zu machen, und Ihnen das genannte Werk zum Nachlesen zu empfehlen. Dasselbe enthält nicht nur in der angeführten Stelle, sondern auch im weiteren Verlauf viele bemerkenswerte und interessante Angaben auch nach der hier bezeichneten Seite hin.

Bei so grosser Anregung, bei solchen Vorbildern des Gesanges konnte die Kunst der Instrumentisten nicht zurückbleiben. Bald begegnen wir auch auf diesem Gebiet ausgezeichneten Leistungen. Die Kunst des Instrumentenspiels hat sich aus der des Gesanges entwickelt, wenigstens anfangs und so lange, als der Instrumentalmusik noch nicht ein selbständiges Ideal aufgegangen war. Es sind hier namentlich die ersten grossen Violinspieler, deren ich hier gedenken muss.

In der Mitte des 17ten Jahrhunderts waren die Bogeninstrumente in ihrem Bau bis zu jener Vollkommenheit gediehen, die als unübertrefflich anerkannt ist. Stimmung wie Struktur waren bis

dahin geregelt und Cremona, Brescia und Innsbruck lieferten Instrumente, welche noch jetzt die gesuchtesten sind. Unter solchen Verhältnissen war es natürlich, wenn ausgezeichnete Virtuosen nicht lange auf sich warten liessen.

Als der Gründer der höheren Kunst des Violinspiels in Italien wird gewöhnlich Archangelo Corelli bezeichnet, geb. im Jahre 1653 in einer kleinen Stadt auf bolognesischem Gebiet, gest. 1713. Erst in späteren Jahren verbreitete sich sein Ruf als Violinvirtuos. Corelli gehört nicht unter die frühreifen Künstler. Noch wenig gekannt, trat er eine Reise nach Deutschland an, liess sich an mehreren Höfen mit Beifall hören, und nahm zuletzt Dienste in der Kapelle des Herzogs von Baiern, wo er zwei Jahre verweilte. Nachher kehrte er nach Rom zurück und gab dort zwölf Sonaten für die Violine heraus. Noch immer aber wurden seine Leistungen nur wenig beachtet. Erst als im Jahre 1686 die damals in Rom sich aufhaltende Königin Christine von Schweden zu Ehren des englischen Gesandten ein grosses Konzert veranstaltete, welches Corelli an der Spitze von 150 Musikern dirigierte, begann sein Ruf sich schnell zu erhöhen, sodass von diesem Zeitpunkt an seine einflussreichere Thätigkeit datiert werden kann. Der Kardinal Ottoboni ernannte ihn jetzt zum ersten Violinisten und Direktor seiner Hauskapelle, und Corelli blieb in dieser Stellung, wo er vorzüglich förderlich für die Ausbildung der Instrumentalmusik sein konnte, bis an seinen Tod. Er brachte hier die Instrumentalmusik zu einer Höhe, wie man sie bis auf ihn in Rom nicht gekannt hatte, und wird als der erste bezeichnet, der dort ein regelmässiges Orchester eingerichtet habe. Das Gesangreiche seines Spiels gefiel so, dass man ihn sogar in den Kirchen hören wollte, und dass von ihm an sich auch die Zulassung der Saiteninstrumente bei der Kirchenmusik in Rom datiert. Die dankbaren Römer erkannten seine Verdienste, und ihr Enthusiasmus zierte Corelli mit der Bezeichnung: Virtuosissimo di Violino e vero Orfeo di nostri tempi. Nach seinem Tode wurde von dem Kardinal Ottoboni seine Büste mit einer ausserordentlich rühmenden Unterschrift aufgestellt. Corelli war ausgezeichnet durch tonreiches, gefühlvolles Spiel, weniger durch Fertigkeit, die ihm in keinem hohen Grade zu Gebote stand. Das Gebiet, auf welchem er sich bewegte, war überhaupt noch ein beschränktes. In einem Konzert beim Kardinal Ottoboni machte er Händel's Bekanntschaft. Eine der Händel'schen Opernouverturen wurde aufgeführt. Corelli hatte die Komposition sanft und gefühlvoll aufgefasst, wie es seine Weise war, ohne auf Händel's Feuer und Lebendigkeit einzu-

gehen. Heftig riss ihm dieser die Violine aus der Hand und spielte die Stelle auf seine Weise. Corelli entgegnete ihm: „Aber lieber Sachse, Ihre Musik ist im französischen Stile, auf den verstehe ich mich nicht.“ Aehnliche Anekdoten werden mehrere erzählt, so von seinem Aufenthalte in Neapel. Ton- und gesangreicher Vortrag war, wie gesagt, seine Eigentümlichkeit. Bravour besass er noch nicht, und die Benutzung der höheren Lagen des Instruments war ihm unbekannt. An seinen Kompositionen ist das Melodiös-Fliessende, Verständliche, Ungesuchte und Einfache zu rühmen. Für unsere Zeit sind dieselben aber doch wohl überwiegend nur von historischem Interesse. Er hat viele Sammlungen von Sonaten und Konzerten herausgegeben. Am höchsten werden die Sachen geschätzt, welche er von 1690 bis 1700 komponierte. Wie weit er aber im Vergleich zu anderen Ländern immerhin voraus war, erhellt aus der Angabe, dass in Frankreich im Jahre 1715 die Kunst des Violinspiels noch so tief stand, dass sich in Paris keiner fand, der Corelli's Sonaten zu spielen verstanden hätte. Gleichzeitig mit Corelli werden noch die Violinisten Geminiani, ein Luccheser, und Vivaldi, ein Venetianer, genannt. — Grösseres aber nach aller Urteil leistete Giuseppe Tartini, der erste Meister Italiens zu seiner Zeit, geb. zu Pirano, einem Landgute in Istrien, im Jahre 1692, gest. 1770. Ich teile Ihnen zu Ihrer Unterhaltung einige Hauptpunkte aus der ziemlich romanhaften Biographie dieses Künstlers mit. Seine Eltern wünschten, dass er sich dem geistlichen Stande widmen möchte und übergaben ihn, da er grosse Fähigkeiten zeigte, einer Unterrichtsanstalt, wo er die Humaniora absolvierte, und nebenbei ein wenig Musik und Violinspiel erlernte. Sie liessen ihm, da sie verlangten, er solle in den Franziskanerorden der Minoriten treten, ein paar Zellen in einem Kloster geschmackvoll auf eigene Kosten einrichten. Aber Tartini, sehr weltlich gesinnt, war nicht zu bereden. Er bezog 1710 die Universität zu Padua, um Jurisprudenz zu studieren. Mehr als diese Wissenschaft aber und als die Violine interessierte ihn damals die Fechtkunst, in der er es schon früh zu einer bedeutenden Fertigkeit gebracht hatte. Unaufhörliche Duelle mit Studenten waren die Folge. Es war sein Vorsatz, als Fechtmeister nach Frankreich zu gehen. Eine junge Dame jedoch, aus der Familie des Kardinals Cornaro, hatte sein Interesse gefesselt. Er unterrichtete dieselbe und verliebte sich in sie so leidenschaftlich, dass er sie schnell heiratete, ohne dass die beiderseitigen Eltern ein Wort erfuhren. Die seinigen waren so erzürnt, dass sie ihm für immer ihre Unterstützung versagten; noch mehr der Kardinal, der ihm nachstellen

liess, sodass Tartini sich genötigt sah, seine Gattin in Padua zurückzulassen und als Pilger verkleidet zu fliehen. Unstät und flüchtig irrte er nun von Ort zu Ort, bis er in das Minoritenkloster zu Assisi kam, wo er in dem Küster desselben einen Verwandten fand, der ihn aufnahm und verbarg. Hier nun mehrere Jahre genötigt zu verweilen, hatte er Zeit und Gelegenheit, über den Leichtsinn seines Lebens nachzudenken; gänzlich umgebildet in seinem Charakter, ging er später aus demselben wieder hervor. Um die Langeweile des Klosters zu zerstreuen, nahm er die Violine zur Hand. Er hatte einen tüchtigen Lehrer gefunden und machte, da er fleissig zu werden anfing, bald grosse Fortschritte. Ziemlich bekannt ist die Anekdote, welche sich an die Entstehung seiner Teufelssonate, deren Komposition in diese Zeit fällt, knüpft. Mit der Ausarbeitung dieses Werkes beschäftigt, erschien ihm einstmals im Traum der Teufel und hielt ihm, seine Leistungen als Violinist herabsetzend, eine Strafpredigt. Gewissensbisse, die ihn wachend und schlafend beunruhigen mochten, hatten sich in die konkrete Gestalt des Teufels gekleidet. Tartini war im Traum mit seiner Sonate beschäftigt. Der Teufel verspottete ihn, nahm die Violine zur Hand und zeigte ihm neckend Schwierigkeiten, welche er nicht überwinden könne, — erinnere ich mich recht, so war es namentlich ein Triller, mit dem zugleich eine selbständig sich bewegende Stimme verbunden ist. Der Traum war lebhaft gewesen, und Tartini erinnerte sich beim Erwachen genau des Hergangs, entzückt über das Kunststück, das ihm der Teufel gezeigt hatte. Er nahm es in sein Werk auf und übte sich rastlos, bis ihm die vollkommene Ausführung desselben gelang. Noch immer war sein Aufenthalt der Welt unbekannt. Einst, bei einem Feste, spielte Tartini in der Kirche Violine. Ein heftiger Windstoss hob den Vorhang, hinter dem er verborgen war, auf. Er wurde sogleich von einem anwesenden Paduaner erkannt, der nichts Eiligeres zu thun hatte, als die gemachte Entdeckung zu verraten. Tartini's Gattin meldete ihm sogleich die Aussöhnung des Kardinals und die so für ihn vorhandene Möglichkeit der Rückkehr. Jetzt wieder in die Welt eintretend, wurde er bald der Gegenstand allgemeiner Bewunderung. Im Jahre 1721 erhielt er die Stellung als erster Violinist an der Kirche des heiligen Antonius zu Padua, an einer der besten Kapellen Italiens. 1723 erging an ihn ein Ruf nach Prag zur Krönung Kaiser Carl's VI. Dort weilte er drei Jahre bei einem Grafen Kinski. Hier hörte ihn der deutsche Flötist Quanz. Dieser schreibt über sein Spiel: „Er war in der That einer der grössten Violinspieler. Er brachte einen schönen

Ton aus dem Instrumente; Finger und Bogen hatte er in gleicher Gewalt. Die grössten Schwierigkeiten führte er ohne sonderliche Mühe sehr rein aus. Triller, sogar Doppeltriller, schlug er mit allen Fingern gleich gut. Er mischte sowohl in geschwinden als langsamen Sätzen viele Doppelgriffe mit unter und spielte gern in der äussersten Höhe. Allein sein Vortrag war nicht rührend und sein Geschmack nicht edel, vielmehr der guten Singart ganz entgegen.“ Später hat er ohne Zweifel auch diese Vorzüge sich noch anzueignen gewusst, er würde sonst nicht, wenn ein Violinist sich nur durch Fertigkeit der Finger und des Bogens vor ihm gezeigt hatte, gewöhnlich gesagt haben: „Das ist schön, das ist schwierig, aber hier (wobei er die Hand auf die Brust legte) hat es mir nichts gesagt.“ Nach Verlauf jener drei Jahre ging er nach Padua zurück, schlug die glänzendsten Einladungen aus und errichtete 1728 seine grosse höchst einflussreiche Musikschule, welche ihm den Namen des Lehrmeisters der Nationen — il maestro delle nationi — verschaffte und aus der jetzt die vorzüglichsten Violinisten aller Länder hervorgingen. Was ihm in eigener Person durch Reisen allein zu erreichen unmöglich war, Verbreitung seiner Kunst, das erlangte er jetzt in ausgedehnter Weise durch seine Schüler. Als die vorzüglichsten derselben werden genannt: Pietro Nardini und Gaetano Pugnani; zu Naumann's, des Dresdner Kapellmeisters, Bildung trug er wesentlich bei, wie dies später an seinem Orte noch erwähnt werden wird. Auch in anderer Hinsicht erwarb er sich um Padua Verdienste. Er unterstützte vielfach arme Witwen und Waisen und liess Kinder armer Eltern auf seine Kosten in der Schule unterrichten. Tartini hat mehrere theoretische Werke, insbesondere eines von der Theorie des Klanges, herausgegeben und sich darin als Entdecker bewiesen. Dass er seine Sätze in mathematische und algebraische Dunkelheiten eingehüllt hat, soll nach dem Urteil eines Freundes von ihm daher kommen, dass er ein schlechter Rechner und noch schlechterer Mathematiker gewesen ist; er hatte sich bei seinen musikalischen Rechnungen eine ganz eigene, sonderbare Verfahrungsweise ausgedacht, welche ihm durch Uebung ganz leicht geworden war, während sie anderen unverständlich blieb. Burney, bei Beurteilung derselben, bediente sich der Worte des Sokrates, welche dieser von Heraklit gebraucht hatte: „Was ich verstanden habe, ist vortrefflich; ich schliesse daraus, dass auch das von gleicher Vortrefflichkeit ist, was ich nicht verstanden habe.“ Die Kunst der Bogenführung, sagt Kiesewetter, ward durch ihn zu einer früher nicht geahnten Vollkommenheit gebracht. — Ich nenne zum Schluss dieser Dar-

stellung noch einen Schüler des Corelli, Pietro Locatelli, geb. zu Anfang des vorigen Jahrhunderts zu Bergamo, und gegen die Mitte desselben als einer der grössten Violinvirtuosen allgemein bekannt. Er durchreiste ganz Europa und wählte endlich Amsterdam zu seinem bleibenden Wohnsitz. Dort errichtete er ein stehendes Konzert und starb daselbst 1764. Die Werke dieses Mannes haben mich bei der Durchsicht lebhaft interessiert. Man findet hier schon eine hochgesteigerte Bravour, in der That, wie es mir scheinen wollte, Elemente des ein Jahrhundert später kommenden Paganini.

Dasselbe, diese hochgesteigerte Bravour und vielfache Elemente der späteren Virtuosität, erblicken wir auch bei dem ersten grossen Pianofortespieler und Komponisten Italiens, Domenico Scarlatti. Es ist hier der Ort, auch dieser Leistungen noch im Vorübergehen zu gedenken. Domenico Scarlatti war der Sohn des Alessandro Scarlatti, geb. zu Neapel im Jahre 1683. Ein Schüler desselben in seiner musikalischen Bildung überhaupt, erhielt er die Vorbereitung für seinen späteren Beruf in Rom. Durch ihn setzte der Vater die begonnene Verselbständigung der Instrumentalmusik durch, um so leichter, als der Sohn zur Verbreitung dessen, was er schuf, durch seine grossen Reisen wesentlich beitrug. England, Frankreich, Spanien, Portugal hatten Gelegenheit, die Kunst dieses Mannes zu bewundern. Im Jahre 1719 trat derselbe unter andern auch in London als Komponist auf, doch nicht mit gleichem Erfolg wie als Virtuos. Nur nach Deutschland ist er nicht gekommen. Erst ein Enkel des alten Scarlatti — nach anderen Angaben ein Sohn des Francesco Scarlatti, eines Bruders oder nahen Verwandten des eben Genannten — Giuseppe Scarlatti, welcher die grösste Zeit seines Lebens hindurch in Wien lebte, und daselbst im Jahre 1771 gestorben ist, verpflanzte die Bestrebungen dieser Familie nach Deutschland, einer Familie, die in ihrer Stellung zur italienischen Kunst vielfach Analoges zeigt mit der Sebastian Bach's in Deutschland. Wie Seb. Bach bezeichnet A. Scarlatti in Italien den Wendepunkt zwischen alter und neuer Zeit; wie Dom. Scarlatti bezeichnet Emanuel Bach die entschiedenere Wendung zum neuen, die Verselbständigung der Instrumental-, insbesondere der Pianofortemusik. Dom. Scarlatti war zuletzt Pianist des Königs von Spanien, und starb daselbst in der Mitte des vorigen Jahrhunderts. Die Werke dieses Mannes haben neuerdings wieder grösseren Eingang gefunden. C. Czerny hat eine Gesamtausgabe derselben veranstaltet und durch eine sehr rühmende Vorrede die-

selbe eingeleitet. Liszt und Clara Schumann haben Kompositionen von ihm öffentlich gespielt, jener die Katzenfuge, diese eine Sonate, bemerkenswert durch das Ueberschlagen der Hände. Unter der grossen Menge dieser Sonaten ist allerdings auch manches Veraltete; viele jedoch behaupten für alle Zeiten ihren Wert. Für die Kenntnis der Geschichte des Instruments, sowie zur Vervollständigung des Bildes von den damaligen grossen Kunstleistungen Italiens sind sie von ausserordentlicher Bedeutung. Mit Erstaunen erblickt man diese hochgesteigerte Bravour, wenn schon die Ausführung bei der Beschaffenheit der damaligen Instrumente nicht die Schwierigkeiten darbieten konnte, wie gegenwärtig.

Auch das Orgelspiel blühte in dem ganzen gegenwärtig besprochenen Zeitraum. In der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts hatte Italien den hochberühmten Frescobaldi, zu welchem auch deutsche Organisten kamen, um ihre Studien zu machen. Er war der Lehrer des kaiserlichen Hoforganisten Froberger. Die Organisten waren von jeher die Vertreter der strengeren Kunst, und so erblicken wir noch längere Zeit hindurch in Italien tüchtige Künstler dieses Faches. Seit dem 17ten Jahrhundert bildeten sich der doppelte Kontrapunkt und die Fuge mehr und mehr aus. Die letztere erhielt indes erst in der Zeit A. Scarlatti's ihre Vollendung. Bald traten in Italien und Deutschland Theoretiker auf, welche die Lehrsätze entwickelten und feststellten, und so sehen wir endlich auch dies Gebiet zum ersten befriedigenden Abschluss gelangen. — Zuletzt muss ich hier noch der ersten virtuosenmässigen Leistungen auf den Blasinstrumenten gedenken. Das Hervortreten derselben nach dem Vorgange der Saiteninstrumente fällt in die erste Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Blieb auch in Italien die Orchestermusik immer nur eine Sache von untergeordneter Bedeutung, so erscheint dieselbe doch nun schon bis zu einer Stufe ausgebildet, welche Deutschland in den Stand setzte, darauf fortzubauen und später das Höchste dieser Gattung zu erreichen.

Das heitere, prächtige, farbenglühende Venedig zieht jetzt noch unsere Blicke auf sich. Eine dritte italienische Musikschule — ausser anderen, indes weniger umfassenden und erfolgreichen — ist noch zu nennen, mit der römischen und neapolitanischen von der grössten Bedeutung: die venetianische. In Venedig bestand eine eigene Schule der Tonkunst in dem gesamten, bis jetzt besprochenen Zeitraum. Ich gedenke derselben erst an diesem Orte, weil es die Uebersicht wesentlich erleichtert, das Zusammengehörige in grösseren Gruppen zusammengestellt zu finden, während

die blosse Gegenüberstellung gleichzeitiger Vorkommnisse nur die untergeordnete Orientierung über die Zeitfolge gewährt.

Die ersten Anregungen gingen auch hier von den Niederländern aus; ich bemerkte schon, dass es Hadrian Willaert gewesen sei, welcher als der Gründer der Schule zu bezeichnen ist. Seine unmittelbaren Amtsnachfolger am Dome des heil. Marcus waren die Schüler desselben, Cyprian de Rore (1563), welchem die enthusiastische Verehrung der Italiener den Namen „il divino“ beilegte, und Zarlino, der grösste Theoretiker des Jahrhunderts. Ausser diesen werden noch mehrere andere Namen als seiner Schule angehörig genannt, der schon einmal erwähnte Alfonso della Viola, Constanzo Porta u. a. Die Venetianer haben einen eigentümlichen Stil ausgebildet, obschon man sich ihre Schule natürlich nicht völlig getrennt und streng geschieden von den schon erwähnten vorstellen darf. Vielleicht sind in ihrer Musik verwandte Elemente mit denen der venetianischen Malerschule. Wenn wir bei den Römern, bei Raphael, die schöne, klassische Form, die Strenge der Zeichnung, den idealen Schwung bewundern, so ist dagegen bei den Venetianern die Farbe dasjenige Element, durch welches vorzugsweise ihre künstlerischen Bestrebungen Vollendung erlangt haben. Mit bewundernswerter Meisterschaft, sagt Kugler, wissen sie das warme Leben des Nackten, die Pracht und den Schimmer der mannigfaltigsten Stoffe nachzuahmen. Es ist die Freude am Leben und dem Glanze des Lebens, was sich in allen edleren Leistungen dieser Schule ausspricht, — so namentlich bei Tizian, — das Leben in seiner vollsten Potenz, es ist die Verklärung des irdischen Daseins ohne Nimbus und ohne Opferblut, die Befreiung der Kunst aus den Banden kirchlicher Dogmen. Venedig, ausgezeichnet durch Reichtum, politische und kriegerische Macht, genussliebend und genussbietend, zeigte weniger Interesse für Religion und es kam ihm weniger darauf an, die kirchliche Strenge aufrecht zu erhalten. Die Oper fand, wie Sie wissen, hier sehr früh Eingang, und auch dies trug dazu bei, der Musik der Republik einen abweichenden Charakter zu geben. Wie nun bei den Malern die Farbe das vorwaltende Element ist, so scheinen die Musiker mehr Rücksicht zu nehmen auf den Glanz der äusseren Erscheinung, mehr die Wirkung ins Auge zu fassen. Die Werke der sogleich zu erwähnenden Meister, die Neigung derselben für Vollstimmigkeit, die beliebte Zusammenstellung mehrerer Chöre — nach Willaert's Vorgang — spricht dafür.

Zu den ausgezeichnetsten Meistern in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts gehören Andreas Gabrieli und dessen

Neffe Giovanni Gabrieli, insbesondere der letztere, beide nach einander Organisten am Dome des heiligen Marcus. Giovanni Gabrieli, aus der Familie der Galilei, der auch der Physiker angehört, war um das Jahr 1540 geboren. Von dem gelehrten, zugleich aber auch die Tonkunst liebenden Vater für die Wissenschaften wie für Musik herangebildet, wurde er, da sein grosses Talent früh sich entwickelte, für die letztere bestimmt. Er machte die umfassendsten Studien und wurde einer der grössten Orgelvirtuosen seiner Zeit. Im hohen Alter erlebte er noch — er starb im Jahre 1612 — den Glanz und die Pracht der neu in die Welt eintretenden Oper. Er selbst aber ist nicht eingegangen auf dieses Neue. Seine Richtung ist die des erhabenen Stils der Kirchenmusik im 16ten Jahrhundert. Ausführlicheres findet man in der schon früher genannten Schrift von Winterfeld. Rochlitz in seinem Sammelwerk teilt zwei Werke von Gabrieli mit; hier ist es insbesondere ein Benediktus für drei Chöre — der erste 3 Soprane und 1 Tenor, der zweite für die gewöhnlichen 4 Stimmen, der dritte für 1 Tenor und 3 Bässe —, welches die Aufmerksamkeit fesselt. Es ist, wie Sie schon aus dieser Anordnung der Stimmen entnehmen können, ein überaus glänzendes Musikstück. Für uns ist Gabrieli, sowie überhaupt die venetianische Schule, interessant, da sie nicht ohne Einfluss auf Deutschland geblieben ist. Die geographische Nähe, die vielfachen engen Handelsverbindungen, sowie auch der weltlichere Sinn Venedigs, der an Glaubensstreitigkeiten weniger Interesse fand, waren jedenfalls hiervon die Ursache, während das strengere Rom gar nicht auf Deutschland einwirkte. Auch deutsche Maler, so Albrecht Dürer, besuchten Venedig, wenn schon vielleicht mit geringerem Erfolg für ihre Ausbildung, als die Musiker. Die letzteren erhielten sehr erfolgreiche Anregung durch Gabrieli und dessen Schule und wir werden im weiteren Verlauf der Darstellung mehrere der vorzüglichsten deutschen Meister zu nennen haben, welche dort ihre Ausbildung erhielten. Venedig hat dadurch wesentlich eingewirkt auf die Gestalt der Kunst in unserem Vaterlande und dazu beigetragen, dieselbe von der ihr innewohnenden Starrheit und Schwerfälligkeit zu befreien. — Ein zweiter grosser Tonsetzer dieser Schule ist Antonio Lotti. Dieser gehört vollständig der neuen Richtung an, der durch die Oper bewirkten Umgestaltung der gesamten Tonkunst, obschon er derselben durchaus noch nicht ein tadelnswertes Uebergewicht gestattete; im Gegenteil: es ist die alte Strenge und Gediegenheit bei ihm vorwaltend, aber verschönt durch die Grazie der Epoche des schönen Stils. Kiesewetter bezeich-

net ihn als einen Meister, welcher im sublimsten Kontrapunkt, wie im konzertierenden oder solennen Kirchenstile, im geistlichen Drama, wie im Madrigal keinem nachstand, und den kühnsten und zugleich regelmässigsten Harmonisten aller Zeiten sich anreiht. Seine Studien fallen in die Zeit um das Jahr 1684. Später wurde er Organist an der Marcuskirche. Um das Jahr 1712 hörte ihn und einige seiner Werke der damalige Kurprinz von Sachsen. Infolge des grossen Eindrucks, den er auf diesen gemacht hatte, ward er 1718 an den Hof zu Dresden berufen, wo seine Gattin als Sängerin auftrat. Er kehrte aber schon 1719 nach Venedig in sein voriges Amt zurück und wurde 1733 zum Kapellmeister daselbst ernannt. Er starb im Jahre 1740. Auch Opern hat Lotti in der Zeit von 1683 bis 1718 in grosser Zahl geschrieben, die in ganz Italien gegeben wurden. Hier accommodierte er sich der Menge. Was seinen Wert für uns bezeichnet, sind, wie es nach allem Vorausgegangenen kaum erst einer Bemerkung bedarf, seine kirchlichen Werke. Leider sind uns davon nicht viele bekannt. Rochlitz teilt einige Bruchstücke mit, unter diesen das zuerst in No. 50, Bd. XXI der Allgem. musik. Zeitung veröffentlichte Crucifixus, eines der herrlichsten Werke der italienischen Kirchenmusik überhaupt. Selbst Hasse, der als ein Schüler Scarlatti's sonst nicht gern einem andern Meister Gerechtigkeit widerfahren liess und namentlich Durante, wo er konnte, herabsetzte, hatte ihn, als er im Jahre 1727 ihn kennen lernte, hochschätzen gelernt: „Welcher Ausdruck,“ rief er aus, als er eine Lotti'sche Komposition hörte, „welche Mannigfaltigkeit und doch welche Richtigkeit und Wahrheit der Ideen.“ Ich nenne endlich einen der letzten bedeutenden Künstler dieser Schule, welcher zugleich der neuesten Zeit am nächsten steht: Benedetto Marcello, ein venetianischer Patrizier und eigentlich Dilettant, geb. 1680, gest. 1739. Er war Staatsmann, anfangs Richter in Venedig unter den sogenannten Vierzigern der Republik, zuletzt Kanzler in Brescia. Seine Neider und auch spätere Schriftsteller benutzten diesen Umstand, wiewohl sehr mit Unrecht, um seine musikalischen Leistungen zu verdächtigen, sagend, dass das, was dem Musiker nicht gelungen, die Aufführung seiner Werke in vielen Hauptstädten Europas, durch den Einfluss des Kanzlers bewirkt worden sei. Dem Charakter seiner Werke nach steht Marcello der neuesten Zeit am nächsten, obschon er nie für die Oper gearbeitet hat. Charakteristisch für ihn ist, dass er statt der bis dahin üblichen lateinischen Texte eine italienische Uebersetzung der Psalmen für seine musikalische Bearbeitung wählte, charakteristisch ferner, dass er sich den Textes-

worten weit mehr, als bis dahin üblich, im einzelnen anbequemte, dass er nach dem Ausdruck der Einzelheiten des Textes strebte, während es früher mehr auf den Ausdruck der Gesamtstimmung angekommen war; eine notwendige Folge dieses Strebens musste der häufige Wechsel des Tempos und der Taktart in demselben Stück sein. Sein Hauptwerk sind 50 David'sche Psalmen, welches in vielen Ausgaben erschienen ist, so zu Anfang dieses Jahrhunderts in Venedig. In neuester Zeit sind einzelne daraus in mehreren Ausgaben wieder gedruckt. — Namhaft zu machen ist schliesslich auch noch der Venetianer Antonio Caldera, aus der 1sten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, wiewohl derselbe ebenso sehr auch unter dem Einflusse der Neapolitaner gestanden hat und die Hauptzeit seines Lebens als Hofvizekapellmeister und Lehrer Carl's VI. in Wien lebte. Er gehört zu den besten Meistern jener Zeit.

Nächst der eben besprochenen venetianischen will ich im Vorübergehen noch der bolognesischen Schule gedenken. Paolo Colonna war der Gründer derselben, Giovanni Maria Clari ein ausgezeichneter Schüler desselben. In der schon öfters erwähnten in Halle veröffentlichten Sammlung ist uns nur ein trefflicher Psalm desselben: De profundis, zugänglich. Im Archiv des Doms zu Pisa dagegen und in der Scoula daselbst befinden sich mehr als anderthalb hundert Werke Clari's. Ueberhaupt gilt, was hier nur beiläufig, und bei einer besonders auffälligen Veranlassung erwähnt wurde, von der Mehrzahl der bis jetzt besprochenen Erscheinungen. So viel auch in neuerer Zeit gethan wurde, um die Quellen zu eröffnen, uns die ältere Kunst wieder zugänglich zu machen, so ist verhältnismässig doch immer nur erst sehr wenig geschehen, und die Vorarbeiten für den jetzt behandelten Abschnitt sind demnach im ganzen noch ziemlich gering. In den Bibliotheken Italiens liegt die Mehrzahl dieser Schätze aufgespeichert, ohne noch den Kunstfreunden wieder zugänglich gemacht worden zu sein. Wir sind deshalb zur Zeit auch ausser stande, die Entwicklung der einzelnen Meister durch eine ins spezielle zugespitzte Charakteristik derselben zu geben. Es muss genügen, wenn es uns gelingt, die Bedeutung der verschiedenen Epochen und Kunstschulen im allgemeinen festzustellen.

Ich beschliesse hiermit für längere Zeit die Darstellung der Geschichte der italienischen Musik. Italien hat bis herab in die Mitte des vorigen Jahrhunderts das Grösste geleistet; von da an datiert der Verfall seiner Kunst; nur auf dem Gebiete der Oper, insbesondere der komischen, ist später noch Hervorragendes geschaffen worden. Wir erblicken in den durchlaufenen Jahrhunderten

die Bewegung von einem Endpunkt zum anderen, von der ausschliesslichen Herrschaft der Kirchenmusik im 16ten Jahrhundert bis zum Verschwinden derselben im 18ten und 19ten. Die Tonsetzer schrieben zwar auch weiterhin noch kirchliche Werke, doch liegt der Schwerpunkt in dem, was sie für die Oper leisteten. So sehen wir, wie die letztere, welche im 17ten und 18ten Jahrhundert der Kirchenmusik nur gleichberechtigt gegenüberstand, endlich alle Kräfte an sich zieht; wir gewahren, wie dieselbe der strengeren Kunst Vernichtung bringt, um endlich, selbst des gediegeneren Haltes entbehrend, in Trivialität unterzugehen. Auch von der Kunst der Ausführung gilt Aehnliches. Auch sie, sowohl im Gesang als Instrumentenspiel, ist im weiteren Verlauf dort zurückgetreten, und Deutschland war es vorbehalten, die von Italien gegebenen Anregungen allseitig weiter zu bilden. Nur die Kunst des Gesanges macht in gewissem Sinne eine Ausnahme. Hierüber, sowie über die Bedeutung der Virtuosität und ihr Verhältnis zur freischaffenden Kunst, ist weiterhin noch ausführlicher zu sprechen, wenn uns erst ein reicheres thatsächliches Material vorliegt. Genug, dass wir hier das erste Auftreten der Virtuosität, die erste bedeutsame Entwicklung derselben bezeichnet haben. Was ihr Verhältnis zur freischaffenden Kunst betrifft, so wird dasselbe selten richtig erkannt, bald wird sie über-, bald untergeschätzt. Bald soll sie bahnbrechend voranschreiten, bald als dienende Sklavin in der vollsten Abhängigkeit sich befinden, während das Richtige allein in der Erfassung gegenseitiger lebendiger Wechselbeziehung enthalten ist.

Bevor ich jedoch weitergehe, ist es notwendig, die zurückgelegte Bahn noch einmal unter allgemeinen, kunstgeschichtlichen Gesichtspunkten zu betrachten. Wie ich am Schlusse der ersten, einleitenden Periode bestrebt war, Ihnen die kulturgeschichtliche Bedeutung des Aufschwungs der Tonkunst zu klassischer Höhe überhaupt darzulegen und den Moment zu bezeichnen, wo dieselbe Trägerin des fortschreitenden Geistes wird, so kommt es jetzt, nachdem wir schon einen grösseren Reichtum des Stoffes vor uns haben, darauf an, die innere Entwicklung, die Gesetze, welche diese bestimmen, näher zu erörtern und festzustellen, um auf diese Weise, mit den Thatsachen Schritt haltend, zugleich zu tieferer Erkenntnis derselben, nach und nach aber zu einer umfassenden Orientierung über das grosse Ganze der Tonkunst und die Gestaltung desselben bis herab auf die Gegenwart zu gelangen. Dies wird die Aufgabe der nächsten Vorlesung sein.

SIEBENTE VORLESUNG.



Die Hauptepochen der Kunst. Charakteristik der italienischen und deutschen Musik. Blick auf die Hauptentwicklungsstufen der letzteren.

Alle Künste entspringen aus der Religion; Baukunst, Skulptur, Malerei, Musik, Poesie danken dem Eintritt des Göttlichen in die Welt, der Hinwendung der Völker zu demselben ihre Entstehung und Entfaltung bis fast zu dem höchsten Grad der Vollendung hin. Wir finden, wenn wir den Ursprung und Fortgang der Kunst auch nur flüchtig ins Auge fassen, überall diese Wahrnehmung bestätigt. In der ersten Periode ihres Daseins namentlich weilen die Künste fast ausschliesslich in den Hallen der Kirche als Dienerinnen des Göttlichen und Vermittlerinnen seiner Herrlichkeit. Die Künste erhalten die erste Pflege und Nahrung von der Religion und haben daher zunächst auch einen gemeinschaftlichen Inhalt mit dieser; die christliche Kunst hat das Christentum zum Inhalt. Dies ist die Würde und Grösse der Kunst, dies ist es, was dieselbe mit Wissenschaft und Religion auf den Gipfel menschlicher Geistesthätigkeit stellt, und die höchste Weihe über sie ausströmt.

Zwar scheint die Kunst nur für kürzere Zeit die Religion sich zum Inhalt zu wählen, dieselbe nur kluger Weise zu benutzen, um an ihr und durch sie zu erstarken. Denn kaum gereift, kaum zu höherem, selbständigerem Dasein entfaltet, verlässt sie die Hallen des Tempels und eilt hinaus in die Welt, um sich der irdischen Freude und dem irdischen Schmerze des Menschen zuzugesellen, um Ersatz zu suchen in dem bunten Wechsel des Weltlebens für den Ernst und die Strenge ihrer Jugend. Fast scheint es, als ob sie nur ihre eigene Erstarkung abwarte, um dann der Mutter, der Kirche, für immer untreu zu werden. Aber auch jetzt, eingetreten in die Welt, bleibt sie die schönste Zeit ihres Daseins hindurch

ihrem göttlichen Ursprung getreu und bewahrt den eingeborenen Geist. Die Kunst ist keine Heuchlerin, keine Betrügerin. Ihre dienende Stellung giebt sie zwar jetzt auf; sie wählt nicht mehr ausschliesslich oder überwiegend Gegenstände des kirchlichen Glaubens zum Objekt; sie wird sich selbst Zweck, und das Schöne ihr einziger Inhalt. Aber jetzt lernt der Mensch in ihr die ursprüngliche Hoheit seines Wesens empfinden; er gelangt zum Bewusstsein seiner eigenen Unendlichkeit, zu jenem Bewusstsein, welches Goethe schön in den einem alten Mystiker nachgebildeten Worten ausspricht:

Wär nicht das Auge sonnenhaft,
Wie könnte es das Licht erblicken!
West' nicht in uns des Gottes eigne Kraft,
Wie könnt' uns Göttliches entzücken!

Der Unterschied ist, dass das Göttliche nicht mehr in der ihm eigenen Form der Religion Inhalt der Kunst ist, sondern dasselbe als eingegangen in die menschliche Natur erscheint. Wenn die Kunst früher im Dienst der Kirche das Irdische durch das Himmlische verklärte, die Weltlichkeit hinaufhob in jene höhere Sphäre, und vom Ueberirdischen ihren Ausgangspunkt nahm, so geht sie jetzt ein in die Welt, nimmt Wohnung in ihr, durchdringt dieselbe aber mit ihrem göttlichen Inhalt. Früher stand sie auf Seite des Ueberirdischen und zog das Weltliche in dieses herein; jetzt steht sie auf der Seite des Irdischen, erfüllt dies aber mit dem Unendlichen, und eint so von der entgegengesetzten Seite beide Sphären.

Nur erst spät, zur Zeit ihres beginnenden Verfalls, vergisst die Kunst ihren höheren Ursprung, verliert ihre überirdische Basis, und giebt sich hin an die Welt. Das schöne Gleichgewicht beider Seiten verschwindet, das Irdische ist nicht mehr von dem Göttlichen durchdrungen und verklärt, sondern nur noch allein vorhanden. Jetzt entfaltet zwar die Kunst ihre ganze weltliche Pracht; jetzt erst wird sie hauptsächlich die massenbezwingende, die hinreissende, aber sie vermag dies nur, indem sie den Leidenschaften der Menge schmeichelt, und diese in ihrer ganzen natürlichen Nacktheit ohne Verklärung und höhere Weihe darstellt. Ihren Beruf, das Himmlische und Irdische zu vermitteln, die Erhabenheit des Göttlichen zu mildern durch ihre menschliche Natur, hat sie vergessen; sie ist untergegangen in der Welt. Jetzt endlich wird sie fähig, auch den schlechtesten Inhalt in sich aufzunehmen, und, statt der Veredlung, der Frivolität, Eitelkeit und Unsittlichkeit zu dienen. Nicht allein Poesie und Malerei, nicht allein die mit Worten verbundene Musik, auch die reine Instrumentalmusik kann diesem

Schicksal unterliegen, und es bedarf nur einer Erinnerung an die Modeprodukte des Tages, um die Wahrheit dieser Ansicht bestätigt zu finden. Aber solche Leistungen gehören allein der Stufe des Verfalls an. Wesentlich ist der Inhalt der Kunst, die Unendlichkeit des Geistes, und das Höchste, was die Brust des Menschen zu bewegen vermag, ist ihr zur Offenbarung übergeben. Die Religion enthält nichts, was der Kunst in ihrer Weise unerreichbar wäre, und so wie jene feiert auch sie den Triumph des menschgewordenen in die irdische Welt eingetretenen Göttlichen.

Betrachten Sie unter den eben aufgestellten Gesichtspunkten den bis jetzt zurückgelegten Weg, so ergiebt sich die Anwendung leicht. Es sind die beiden ersten grossen Epochen, welche ich Ihnen dargestellt und auch schon als die des erhabenen und des schönen Stils bezeichnet habe. Das 16te Jahrhundert, die Schule Palestrina's, umfasst die ausschliesslich kirchliche Richtung der italienischen Tonkunt; das 17te und 18te Jahrhundert ist die Epoche des schönen Stils; die Zeit des Verfalls beginnt in dem gegenwärtigen Jahrhundert.

Noch unter anderen, obschon verwandten Kategorien lässt sich die bezeichnete Entwicklung begreifen. Alle Kunst nämlich besteht in der gegenseitigen Durchdringung eines Geistigen und Stofflichen, eines Inneren und Aeusseren, und das Uebergewicht einer dieser Seiten über die andere, sowie die Vereinigung zu vollkommenster Harmonie bezeichnet die Hauptwendepunkte in der Geschichte der Kunst. Alle Künste beginnen mit dem Geist, mit dem Uebergewicht, mit dem Uebergreifen desselben über das sinnliche Material, und enden auf der entgegengesetzten Seite mit dem Uebergewicht des Materiellen. In der Mitte zwischen diesen beiden Hauptpunkten, zwischen der Herrschaft des Geistes im Anfang und dem Uebergewicht des Materiellen am Ende, erscheint das schönste Gleichgewicht beider Seiten, die vollkommenste Durchdringung von Geist und Materie in der schönen, der eigentlich klassischen Kunstepoche.

Handelt es sich um nähere Veranschaulichung dieser Entwicklung, so glaube ich kein schlagenderes Beispiel wählen zu können, als die bildende Kunst der Griechen und Römer, und um dieser grossen Anschaulichkeit willen mögen Sie die Abschweifung auf ein zwar verwandtes, doch nicht unmittelbar hierher gehöriges Gebiet entschuldigen. Es ist überhaupt von beiden Völkern, namentlich dem erstgenannten, in Bezug auf Kunst ausserordentlich viel zu lernen. Um wie viel tiefer auch der Geist in der christlichen Zeit in den Schacht seines Inneren hinabgestiegen ist, wir stehen zurück

an ungehemmter, naturgemässer, rein und klar sich darstellender Entwicklung hinsichtlich des Grossen und Ganzen sowohl, als auch der Individuen; wir stehen zurück an Gesundheit und Frische des Geistes, viel zu sehr beschwert und in unserem Bewusstsein zersplittert durch die Masse der Bildungsgegenstände, und durch das komplizierte moderne Leben. Jene alten Völker haben ausserdem für fast alles, was in den nachfolgenden Zeiten gross und bedeutend werden sollte, die Bahn gebrochen, und die späteren Vervollkommnungen sind mehr nur Resultat des in sich vertieften Standpunktes, ohne wahrhaften Fortschritt. Nur die Tonkunst, ganz allein ein Resultat der modernen Zeit, macht eine Ausnahme, — ein Umstand, von dem unsere Litteratur- und Kulturhistoriker bis jetzt fast keine Ahnung hatten, obschon er geeignet ist, nicht allein die grosse Bedeutung der Musik überhaupt zu beweisen, sondern auch insbesondere das deutsche Leben recht in seinem Mittelpunkt zu erfassen; — die Tonkunst ist das Eigentümlichste der modernen Zeit, die Grösse und der Stolz derselben, und in ihrer Stellung zu der allgemeinen geistigen Entwicklung noch lange nicht ausreichend erkannt.

Mit den griechischen Göttern beginnen die gebildeten Kunstdarstellungen jenes Landes, wo sie verehrt wurden, und zwar mit dem Kreise der obersten Götter. In schroffer Hoheit und Erhabenheit treten sie in die Welt ein. Die Gestalten haben eine ruhige, würdevolle Haltung, die Arme und Füsse sind unbeschäftigt, von Kühnheit der Stellungen und Beweglichkeit des Körpers ist noch keine Rede. Der gesamte Körper stellt sich uns meist bekleidet dar, und der Ausdruck konzentriert sich im geistigen Teile, dem Gesicht. Man sieht, wie der Geist mit Mühe noch in die irdische Erscheinung eingeht, wie er noch viel zu sehr für sich ist, um sich des ganzen stofflichen Reichtums zu bemächtigen, wie er in seiner Hoheit und Erhabenheit die menschliche Gestalt noch nicht völlig zum Ausdrucksmittel für sich gebrauchen kann, wie er noch über die sinnliche Erscheinung hinausragt. Ich erinnere an die im Altertum so hochberühmte Statue des Zeus von Phidias, die durch Ab- und Nachbildung auch auf uns gekommen ist. Der Gott thront in würdevoller Erhabenheit, in Gewänder gehüllt, auf einem reichverzierten Sessel, majestätisch in der Linken das Szepter mit dem Adler haltend. Diese Hoheit des olymperschütternden Zeus zur Erscheinung zu bringen, war das Ziel des Künstlers, und die gesamte Darstellungsweise musste daher, mit Ausschliessung aller mehr irdischen Beziehungen, diesem Zweck dienen. — Porträtähnlichkeit, und noch dazu diese Aufgabe in ziemlich äusserlicher

Weise erfasst, schliesst die Geschichte der bildenden Kunst bei den Griechen und Römern. Die ganz individuelle Wahrheit und Richtigkeit, Virtuosität in der Darstellung ist es, worauf der Künstler sein Hauptaugenmerk richtet. Der dem vorigen entgegengesetzte Standpunkt, Uebergewicht des Materiellen auf Kosten des höheren Geistes, Versenkung in die Aeusserlichkeit, sind das Charakteristische. Alle künstlerischen Mittel sind erkannt und zur Virtuosität gesteigert; Reflexion auf die Wirkung kommt hinzu, und hat jene frühere, nur in der Sache lebende Naivetät, jene weihevolle Versenkung ganz vernichtet. So erblicken wir in der berühmten Gruppe des Laokoon bei aller Vortrefflichkeit des Werkes ein Zurschautragen der Technik, und der Künstler breitet seine Kenntnis des menschlichen Körpers vor uns aus; so tritt der gleich hochberühmte vatikanische Apollo mit theatralischem Anstand vor uns hin, kokettierend möchte ich sagen, und lässt ein dem Modernen etwas verwandtes Effektstreben seines Schöpfers durchblicken. Das ist die Stufe sinkender Kunst, die an die Stelle der alten einfachen Grösse und Weihe Aeusserlichkeiten treten lässt. In der Mitte zwischen diesen jetzt gezeichneten Endpunkten, in der schönen, im engeren Sinne klassischen Epoche ist es, wo das herrlichste Gleichgewicht beider Seiten, des geistigen und materiellen Elements, sich zeigt. Der Geist ist vollständig eingegangen in die sinnliche Erscheinung, und durchdringt diese nach allen Seiten; der ganze Körper ist belebt, und die minder geistvollen Organe sind aufgenommen in die Idee des Ganzen und verklärt von dieser. Wenn sonst das Antlitz in Erhabenheit strahlte, und die übrigen, nur dem Gesamtausdruck dienenden, verhüllten Körperteile in den Hintergrund traten, so ist jetzt der Geist eingegangen in die Gesamtheit des Körpers. Das Nackte wird zum wichtigsten Gegenstand der Kunst, und die sinnliche, aber noch nicht bis zu individuellen Zufälligkeiten der Gestalt herausgearbeitete Seite in ihrem Recht anerkannt. Der Geist der Kunst ist aus jener früheren Naivetät herausgetreten, fortgeschritten zu erweitertem Bewusstsein, ohne jedoch in der Rücksicht auf das Aeussere ganz sich von der ursprünglichen Basis zu verlieren. Beide Seiten durchdringen sich zu einem unteilbaren Ganzen, beide sind im Gleichgewicht, beide decken sich. Wenn früher vorzugsweise die Götter in der Kunst zur Darstellung kamen, denen Hoheit überwiegend beizulegen ist, Zeus, oder irgend Schroffheit und Härte der Eigenschaften, wie bei der Pallas, deren Standbild Phidias schuf, so sind jetzt die Götter der Grazie und Anmut bevorzugt. Apollo und Venus werden Mittelpunkt der Darstellungen, und an dem an sich

Gleichgiltigen der Beschäftigungen derselben, an den Situationen des gewöhnlichen Lebens gilt es, die Herrlichkeit des menschlichen Körpers und seine Fähigkeit für die Offenbarung der Unendlichkeit des Geistes darzustellen.

Wie nun bei der bildenden Kunst in der ersten Epoche die sinnliche Seite noch nicht vollständig zu ihrem Recht gekommen war, so tritt auch in derselben Epoche der Tonkunst, bei Palestrina und seinen Nachfolgern im 16ten Jahrhundert, der Geist noch übermächtig, in schroffer Erhabenheit hervor, während die sinnliche, technische Seite zu einer gleichen Berechtigung noch nicht durchzudringen vermochte; wie Zeus in jener Statue noch über die menschliche Erscheinung hinausragt! Die Schöpfungen der Tonkunst beschränken sich auf das einfachste Material, die menschliche Stimme, und die Instrumente sind in ihrer umfassenden Bedeutung noch nicht erkannt. Die Beziehung auf den Einzelnen im einstimmigen Gesang ist noch gar nicht vorhanden, denn der Sologesang musste erst später erfunden werden. In grossen, breiten Massen erbauen sich jene ausschliesslich herrschenden Chorgesänge vor unserer Anschauung. Endlich fehlt noch der umfassende Gebrauch der Accorde, der Dissonanzen, für welche die spätere Zeit eine immer grössere Geltung zu erringen wusste. Wie dort in der zweiten Epoche die nackte menschliche Gestalt in ihrer Totalität Ausdrucksmittel des Geistes wurde, wie Situationen des gewöhnlichen Lebens an die Stelle der früheren religiösen Hoheit traten, so ist auch jetzt in der Tonkunst das ganze Material in den Geist aufgenommen und von ihm durchdrungen, so verändert sich jetzt im 17ten und dem nachfolgenden Jahrhundert der Schauplatz, und die Oper beginnt alle schöpferischen Kräfte auf ihrem Gebiet zu konzentrieren, die Kirchenmusik dem Neu-Eingetretenen gemäss umgestaltend und verweltlichend. Der Sologesang erlangt das Uebergewicht, und die Instrumente emanzipieren sich. Wie dort in der dritten Epoche das Porträt, die Nachahmung der Natur, zur Herrschaft gelangte, so endet auch hier, in neuerer und neuester Zeit, die Tonkunst mit der Hingebung an das Materielle, das Technische der Kunst und dessen Zufälligkeiten, mit der Anbequemung an die Natur der Instrumente durch Ausbildung der Gesangs- und Instrumentalvirtuosität. Der im Innern wirkende Geist verschwindet mehr und mehr, und die Erfindung zeigt sich vorzugsweise von Aeusserlichkeiten bestimmt; die Instrumentalbegleitung, die anfangs fast gar nicht vorhandene, erlangt das Uebergewicht, und erdrückt das Innere; hinsichtlich des geistigen Inhalts aber kommen nur noch die gewöhnlichsten Alltagsstimmungen — um

nicht zu sagen krankhafte und geistig unwürdige — zur Darstellung.

Bezeichnen wir dementsprechend die wesentlichsten Eigenschaften der verschiedenen Epochen, so sind es auf der ersten Stufe Grösse und Erhabenheit, Tiefe und Ernst, verbunden mit einer gewissen Härte und Schroffheit, welche hier überwiegend in ihrer vollendetsten Gestalt hervortreten. Der künstlerische Geist versenkt sich ganz in den ihm gegebenen höheren Inhalt, und die kirchliche Kunst steht demzufolge auf dem Höhepunkt ihrer Ausbildung. — Die zweite Epoche besitzt jene Erhabenheit nur noch als Hintergrund, und hat darum an strenger Kirchlichkeit, an Grösse und Hoheit verloren; sie findet ihren Mittelpunkt im Weltlichen, und ihre Grösse, wodurch sie alles Vorausgegangene weit übertrifft, ist die Darstellung des rein Menschlichen und der unendlichen Mannigfaltigkeit des Lebens. — Auch die dritte Epoche, die des Verfalls, besitzt noch Eigentümliches. Jetzt gelangt die sinnliche Seite der Kunst, die Seite der Erscheinung, zu ihrem Rechte und zu ihrer Vollendung, und wenn auch an geistiger Bedeutung weit zurückstehend und in Trivialität versinkend, wäre es doch durchaus ungerecht, diesen Erweiterungen der Technik allen Wert abzusprechen. Jede neue Kunststufe, indem sie Vorzüge der früheren einbüsst, bringt neue Steigerungen hinzu; alle Stufen aber sind Momente eines einigen Ganzen, welches nur in seinem Zusammenhange begriffen und wahrhaft gewürdigt werden kann.

Die Feststellung dieser Sätze, die klare Erfassung derselben ist von der grössten Wichtigkeit für eine objektive Würdigung der Hauptmomente der Kunstgeschichte. Noch bis auf den heutigen Tag sind die besten Kenner uneinig und schwanken in Extremen der Auffassung, weil diese Sätze zu wenig als die Grundlage einer jeden Beurteilung der Geschichte angesehen werden. Dies namentlich ist ins Auge zu fassen, — und ich hebe diesen Umstand besonders hervor, weil er zu häufig übersehen wird — dass, wie im Leben der Natur und des Geistes überhaupt jede Stufe, jedes Reich, so hier jede Epoche ihre besondere Grösse, aber auch ihre besonderen Mängel besitzt, dass nicht eine auf Kosten der anderen bevorzugt werden darf, im Gegenteil jede in ihrer Eigentümlichkeit erkannt sein will. So ist nicht Palestrina auf Kosten der Späteren hervorzuheben, weil er dieselben an Hoheit überragt, ebensowenig wie er, gegen diese zurückstehend an melodischem Reiz, an sinnlicher Schönheit, als den Vorstufen der Kunst angehörig zurückgesetzt werden darf.

Auch auf die Beurteilung der deutschen Musik findet das Gesagte seine volle Anwendung, und entscheidet Fragen, die noch jetzt immer im entgegengesetzten Sinne beantwortet werden. Deutschland hat in seiner geschichtlichen Entwicklung dieselben Stadien durchlaufen, — obschon, wie wir alsbald sehen werden, hier noch anderes von entscheidender Wichtigkeit geworden ist — auch in Deutschland müssen wir zunächst Epochen des erhabenen und des schönen Stils unterscheiden, und demzufolge Bach und Händel als die letzten Repräsentanten jener ersteren, Gluck, Haydn und Mozart und andere gleichzeitige und spätere Meister als die Männer der zweiten, in der Mitte des vorigen Jahrhunderts beginnenden, bezeichnen. Mehr noch als dort aber begegnen wir hier einer unaufhörlichen Ueberschätzung Bach's und Händel's im Hinblick auf die grossen Nachfolger derselben, wir begegnen Ansichten, welche, allen musikalischen Ruhm auf den Scheitel jener Männer häufend, den Nachfolgern kaum die Ehre einer Steigerung und Erweiterung lassen möchten, während umgekehrt die ausschliesslichen Vertreter des Fortschritts, ebenso ungerecht, jene Heroen der Vorzeit in die Vorstufen der Kunst zurückversetzen, und denselben öfters keine höhere Berechtigung einräumen wollen, als der symbolischen Kunst der Aegypter im Vergleich mit der klassischen Höhe der Skulptur in Griechenland. Auch hier ist das Wahre, die Repräsentanten der Epochen aus den Stufen der Entwicklung, welche sie bezeichnen, zu begreifen, und ihre Vorzüge und Mängel nach den Prinzipien, welche aller Kunstentfaltung zu Grunde liegen, abzumessen.

Indem ich mich jetzt zur Betrachtung der deutschen Musik wende, sind diese Bemerkungen geeignet, dieselbe einzuleiten und bei diesem Wendepunkt sowohl rückwärts wie vorwärts die Orientierung zu erleichtern.

Der erste Aufschwung der deutschen Musik fällt in dieselbe Zeit (nur ein weniges früher) als in Italien. Wie dort Palestrina den ersten grossen Mittelpunkt bildete, so ward in Deutschland, wenn auch kein Musiker, so doch der ausgesprochenste Musikfreund — Luther — derjenige, von welchem unmittelbar die ersten Anregungen zu einer weitausgreifenden Kunstentwicklung ausgingen. Die erste grosse Epoche der deutschen Musik datiert von ihm an. Abweichend indes von Italien ist hier die Epoche des erhabenen Stils eine weit umfassendere, nicht bloss, was die zeitliche Ausdehnung betrifft, sondern auch hinsichtlich der inneren Gestaltung, und wir sind genötigt, diesen Abschnitt in Deutschland bis auf Bach und Händel auszudehnen. In Italien stellt sich

die erste Entwicklungsstufe fast im Laufe eines Jahrhunderts als abgeschlossen dar, und ebensowenig haben innere wesentliche Umbildungen in derselben stattgefunden; Deutschland wurde zurückgehalten in seiner schnellen Entfaltung durch äussere Hemmnisse, fand dafür aber Gelegenheit, die in Italien unterdes neu entstandenen weltlichen Formen aufzunehmen, und so den eben geltenden Standpunkt mannigfach zu erweitern und umzugestalten, weshalb wir innerhalb der ersten Stufe wieder kleinere, neuerdings durch v. Winterfeld vortrefflich dargestellte Entwicklungskreise unterscheiden müssen. Bach und Händel haben diese Epoche abgeschlossen, indem sie das Ueberkommene mit Riesenkraft zusammenfassten und die Gesamt-Vorzeit, den Gehalt derselben in sich aufnahmen; sie haben das Alte abgeschlossen, das Neue eröffnet, und sind deshalb als die grossen Wendepunkte in unserer Geschichte zu bezeichnen. Die vorausgegangenen grossen Leistungen auf dem Gebiet des evangelischen Kirchengesanges und Bach und Händel sind die Spitzen eines Gebirges, durch Abgründe und Zeitklüfte getrennt, aber in der Wurzel eins. In beiden Musikern ist noch jener alte Luther'sche Geist, jene weltbezwingende Zuversicht des Glaubens; beide sind die letzten Denkmale der mächtigen Glaubenskraft der Vorfahren. — Jetzt trat bei uns die Tonkunst in ihre zweite Epoche ein, und die Oper gelangte zur Herrschaft. Kunstbegeisterung verdrängte den früheren religiösen Aufschwung und wir erblicken die Künstler erfüllt von einem rein weltlichen Inhalt. Die Fesseln wurden zersprengt, und immer mehr zeigt sich uns statt jener alten dogmatischen Gebundenheit ein freies Waltenlassen des Genius, sodass jetzt in Deutschland, nach dem Tiefsinn und der Erhabenheit, die höchste musikalische Schönheit zur Erscheinung kommen konnte. Wir haben dasselbe Schauspiel, wie in Italien im 17ten Jahrhundert. Bei uns aber — hier der umgekehrte Fall wie in der letzten Epoche — mehr zusammengedrängt und konzentriert, weil Deutschland die Vorarbeiten Italiens jetzt benutzen konnte. Wenn früher Norddeutschland vorzugsweise der Sitz unserer Tonkunst gewesen war, so sehen wir — sehr bedeutsam —, wie dieselbe jetzt im Süden ihre Heimat findet. — Der Boden für jene tiefgeistigen Schöpfungen konnte nur Norddeutschland sein. Als jedoch, im Gegensatz zu der früher überwiegenden Verstandesgewalt, das Herz, das Gemüt sich emanzipierte, und die Kunst im Weltlichen ihren Mittelpunkt fand, als Phantasie und Empfindung mehr und mehr nach Entfesselung rangen, war Oesterreich der geeignete Boden. Gluck, Haydn und Mozart wurden die Repräsentanten dieses zweiten

Zeitraums, und zugleich trat die Instrumentalmusik, diese modernste Kunstgattung, ins Leben.

Es kam mir, wie schon bemerkt, hier beim Beginn der Betrachtung der deutschen Musik darauf an, voraus schon einen orientierenden Blick zu richten auf die Bahn, welche wir zu durchlaufen haben, und die Hauptwendepunkte, die Hauptepochen festzustellen, dies zunächst, indem ich das Analoge in der Kunstentwicklung beider Länder nachwies, dieselben Gesichtspunkte auch für Erfassung der deutschen Musik geltend machte. Aber in Deutschland ruhen noch ganz andere Mächte in der Tiefe des Geistes, und der bis jetzt bezeichnete Weg kann daher nur als die Grundrichtung, als die Basis bezeichnet werden, als der erste Schritt, den vielfach verzweigten Wendungen deutscher Tonkunst nachzugehen.

Treten wir daher in einer vergleichenden Charakteristik der Kunst beider Länder auch der Verschiedenheit derselben näher, um so die abweichenden, für Erfassung der deutschen Musik besonders festzuhaltenden Gesichtspunkte zu gewinnen.

Die Blüte Italiens war das Resultat früherer Zeit, die damit ihre Vollendung erreichte, und sich abschloss, das Resultat der Jahrhunderte des Mittelalters. Als Palestrina auftrat, war eine Restauration in der katholischen Kirche eingetreten. Die früheren prachtliebenden, weltlichen Päpste hatten es geschehen lassen, dass Rom der Schauplatz des schändlichsten, lascivsten Lebens, der Schauplatz der grössten Verbrechen wurde. Jetzt wirkte die Reformation zurück auf die katholische Kirche, und die Päpste, sich besinnend, suchten mit einem Male der alten Strenge und dem alten Lebensernst Eingang zu verschaffen. Palestrina's Schöpfungen fallen in diese Zeit; jene Restauration war der Boden seiner Wirksamkeit.

Deutschland eröffnet eine neue Zeit, und wird zum Träger des fortschreitenden Geistes; es zeigt darum eine werdende, in die Zukunft hinausgreifende, mächtig aus den Tiefen des Geistes hervordrängende Welt, und darum, wie wir später sehen werden, zu einer Zeit, wo Italien in Erschlaffung sank, den mächtigsten Aufschwung. In Italien erblicken wir eine fertige Welt, auch in der Tonkunst, eine gewisse Sättigung und Befriedigung, eine Ruhe der Vollendung, welche allem Kampf und Streben entsagt hat. Der alte katholische Bau war ausgezeichnet durch seine Ganzheit und Geschlossenheit, trotz aller Widersprüche im Inneren, die durch äussere Autorität niedergedrückt wurden. Die Kirche dominierte die Geister und

betrachtete die Wahrheit als ein Monopol; dem einzelnen war nicht gestattet, eine abweichende Meinung zu haben; er trat ohne Selbstständigkeit ein in diese äusserlich vollendete Welt.

Im Protestantismus tritt der einzelne aus dieser fertigen Welt heraus und stellt sich auf sich selbst; das Individuum wird für sich ein abgeschlossenes Ganzes, eine Welt allein. Damit ist das zunächst allerdings ebenfalls einseitige Prinzip aufgestellt, welches jener alten Welt als das höher berechtigte entgegentritt. An die Stelle der Einheit tritt die Vielheit der Individuen und Charaktere; Männer, die in ihrem Inneren allein die Welt tragen und umfassen, sind in Deutschland hervorgetreten, und demzufolge ist ein weit grösserer Reichtum an Stimmungen, eine weit reichere, in sich vertiefte Gefühlswelt, eine weit grössere Mannigfaltigkeit einzelner künstlerischer Individualitäten zur Erscheinung gekommen. Deutschlands Reich ist die Zukunft, und mit seinem ersten selbstständigen Auftreten schon erblicken wir die Perspektive in eine unendliche Geisteswelt. So ist, während der Katholizismus noch die äusserlichste, sinnlichste Erscheinung des Christentums ist, während in Italien, als dem Sitz desselben, ausserdem antiker Geist vielfältig nachwirkt, und darum dort das sinnliche Element als gleichmächtiges hervortritt, in Deutschland der Schauplatz alles Thuns und Handelns, wie alles Schaffens der Geist, und wir müssen diesen Standpunkt betreten, diese Erkenntnis gewonnen haben, wenn wir jetzt die eigentümliche Entwicklung des letzteren näher erfassen wollen.

In Italien erblicken wir bei der Gleichheit des Inhalts, von welchem alle beseelt sind, bei der Unterordnung des Individuums unter das Bestehende, die Autorität der Kirche, etwas Gemeinsames auch in der Kunst, einen grossen, allgemeinen Kunststil; Deutschland dagegen zeigt uns einen weit grösseren Reichtum von Individualitäten, und die deutsche Kunst bietet dementsprechend bei aller Einheit im grossen und ganzen das Bild einer unendlich grösseren Mannigfaltigkeit. Der Katholizismus zeigt uns Stufen, Grade und Unterschiede. Es sind nicht alle in gleicher Weise der Wahrheit teilhaftig. Wesentlich insbesondere ist der Unterschied der Priester und Laien. Dies giebt der katholischen Kirchenmusik etwas Esoterisches. Im protestantischen Glaubensbekenntnis sind alle in gleicher Weise der Wahrheit teilhaftig, alle sind aufgenommen in die Gemeinschaft. Die Tilgung jener Unterschiede, welche der Katholizismus macht, verleiht unserer Kunst etwas Populäres. Dort klingt die Musik vom Himmel herab, hier steigt sie als Gesang der Völker von der Erde zum Himmel empor. Dort

ist der religiöse Inhalt dargestellt als ein ausserzeitlicher, ewig sich gleichbleibender, unberührt von dem Wechsel des Menschlichen, hier ist er eingegangen in das Leben des Individuums; hier erscheint er darum vorzugsweise subjektiv, dort objektiv. In Italien wirkte ausserdem, wie schon bemerkt, antiker Geist vielfältig nach. Die Skulptur war die wesentlichste Kunst des Altertums, das Plastische das überwiegend Hervortretende. Auch die Musik der Italiener ist plastisch; der Ausdruck ist bestimmt und klar, während die deutsche Kunst etwas Verschwimmendes, eine die klare Gestaltung überwältigende romantische Sehnsucht zeigt. So ernst die katholischen Texte sind, nirgends können die Italiener den Glanz und die Farbenpracht ihres Vaterlandes, den ewig blauen Himmel Italiens, die Lust und Heiterkeit des Daseins verleugnen: auch der Schmerz ist schön. Die deutsche Kunst vermag seltener zu ungetrübter Heiterkeit, zur Verklärung des Schmerzes, sich zu erheben. Correggio's heiliger Sebastian ist von Pfeilen durchbohrt, und doch spricht sich höchste Freudigkeit in seinem Gesicht aus; in Deutschland vermag nicht einmal das Bewusstsein, den Heiland der Welt geboren zu haben, die Maria aus ihrer demütigen Haltung emporzurichten.

Indem ich Deutschland mit dem Protestantismus identifiziere, ist damit nicht gesagt, dass es nicht auch bei uns eine katholische Kunst gegeben hätte, nur die des ersteren aber war die Trägerin des fortschreitenden Geistes, und die deutsche Kunst hat stets, namentlich in der ersten Periode, einen vorwiegend protestantischen Charakter gezeigt. Ueberhaupt wurzelt alles höhere Geistesleben der letzten Jahrhunderte in der Hauptsache im protestantischen Prinzip, denn der Katholizismus hatte seit dem Auftreten des letzteren seine geschichtliche Mission beendet. Es ist eine traurige Verirrung moderner Umsturztheorien, dem Katholizismus (oder wohl gar der Kirche überhaupt) die frühere Berechtigung zu bestreiten, und das gewaltige Gebäude desselben als nur auf Betrug und Heuchelei gegründet zu betrachten. Ein Blick auf das Grosse und Herrliche, was der Katholizismus in allen Künsten hervorgerufen hat, genügt, um die Unhaltbarkeit solcher Vorstellungen zu zeigen; aber eben so sehr ist zu sagen, dass mit dem Auftreten des protestantischen Prinzips das katholische in der Hauptsache seine Berechtigung verloren hatte, sowie gegenwärtig schon das erstere in seiner unmittelbaren Gestalt nicht mehr die Spitze des Bewusstseins bildet, sondern durch die Wissenschaft, die Philosophie, zur geschichtlichen Entwicklungsstufe herabgesetzt erscheint.

Zu diesen konfessionellen Unterschieden kommen die der gesamten Bildung und Nationalität noch hinzu. Das germanische und romanische Element ist das in der europäischen Bildung am meisten hervortretende, welches sich auch in den germanischen und romanischen Sprachen offenbart. Das germanische Element ist das subjektive, in sich gekehrte, beschauliche, das romanische das nach aussen strebende, sinnliche. Jenes ist träumerischer, phantasiereicher, gestaltloser, dieses anschaubarer, in fest begrenzten Umrissen zur Erscheinung kommend, plastischer. Jenes ist das Charakteristische der deutschen, dieses das der italienischen Tonkunst. Wie der Italiener in allen Lebensbeziehungen im engeren Zusammenhange mit der Natur lebt, der Deutsche sich mehr dem Gedanken hingiebt, so ist dies auch in der Tonkunst zu bemerken. Im Gefühl des Deutschen behauptet die geistige, in dem des Italieners die sinnliche Gewalt die Herrschaft. Jenes mehr geistige Gefühl äussert sich in den Künsten als Streben nach Charakteristik, dieses mehr sinnliche als Streben nach äusserer Schönheit und Formvollendung. Die protestantische Andacht — um noch einmal diese Unterschiede zu erwähnen — ist eine geistigere, von der Intelligenz ausgehende, die katholische eine unmittelbarere, sinnlichere, vom Gefühl ausgehende.

Es kam mir bei dieser vergleichenden Charakteristik darauf an, Ihre Blicke auf die unterscheidende Eigentümlichkeit beider Länder zu lenken, um so durch den Gegensatz die Erkenntnis deutscher Kunst anzubahnen. Schon vorhin sprach ich aus, dass in der Tiefe des deutschen Geistes noch ganz andere Mächte ruhen, und die vorhin bezeichnete, Italien analoge Entwicklung nur als der erste Schritt für eine tiefere Erfassung betrachtet werden könne. Die überwiegend geistige Richtung Deutschlands ist die Ursache, dass seine Tonkunst nicht ausschliesslich jene vorhin bezeichneten Stadien des erhabenen und schönen Stils, endlich die Epoche des Verfalls durchlaufen hat, nicht wie Italien in der Gegenwart in Sinnlichkeit untergegangen ist, im Gegenteil — durch Beethoven — einen neuen grossen Aufschwung genommen, für die Kunst der Zukunft eine neue grosse Perspektive eröffnet hat. Diese überwiegend geistige Natur hat Deutschlands Kunst stets emporgerissen aus einem zeitweiligen Versinken in Trivialität; sie ist es, welche uns auch gegenwärtig die Bürgschaft gewährt für fortgesetzte lebendige Produktivität. Diese Unbegrenztheit der Entwicklung, begründet in der Unendlichkeit des Geistes, hat Deutschland vor Italien, welches nur einen bestimmten, streng abgemessenen Kreislauf zurückgelegt hat, und dann zurücksank, voraus. Sie

ist es, welche uns als das erste unterscheidende Merkmal deutscher Tonkunst entgegentritt.

Ein zweiter Umstand, von entscheidender Wichtigkeit für die Auffassung unserer Musik, ist folgender:

Es ist bis jetzt die weltgeschichtliche Aufgabe Deutschlands gewesen, alle anderen Volksgeister um den Thron seiner Universalmonarchie zu versammeln. Während die übrigen Nationen allein ihre gesonderte Individualität ausbildeten und in dieser verharrten, war es der Beruf Deutschlands, auf dem Grunde seiner Eigentümlichkeit sich zu einer weithin schauenden Universalität zu erheben, die Individualität der anderen Völker in sich aufzunehmen und zu einem grossen Ganzen zusammenzufassen. Beispiele bietet Ihnen unser gesamtes Geistesleben, unsere Philosophie, unsere Poesie, und ich brauche nur an Männer wie Schelling, Hegel, Goethe, Rückert zu erinnern, um Sie sogleich von der Wahrheit des Gesagten zu überzeugen. Unsere Philosophie hat die ganze bisherige Weltentwicklung zu einem grossen Ganzen zusammengefasst. Goethe hat die griechische Welt nach Deutschland verpflanzt — ich erwähnte diesen Umstand schon einmal bei anderer Gelegenheit —, Rückert dem deutschen Geiste die ganze orientalische Welt angeeignet. Diese Bestimmung Deutschlands giebt auch seiner Tonkunst noch eine zweite Wendung. Deutschland besitzt nicht bloss eine nationale Tonkunst im engeren Sinne; es hat, die Stile Frankreichs, Italiens mit seiner Eigentümlichkeit verschmelzend, eine Weltmusik geschaffen, und zunächst dadurch schon den Gipfel der gesamten musikalischen Entwicklung erstiegen. Es war zuerst die italienische Richtung, welche wesentlichen Einfluss in Deutschland erlangte, und das stets wiederholte, bis auf die neueste Zeit fortgehende, abwechselnde Sich-Anziehen und Abstossen des italienischen und deutschen Prinzips, die stets wiederholten Versuche nach universeller Durchdringung und Einigung bilden eines der Hauptentwicklungsgesetze unserer Tonkunst. In der älteren Zeit erlangte die venetianische Schule einen nicht unbedeutenden Einfluss auf Deutschland, mehrere der grössten Meister standen unter der Einwirkung derselben und waren in Venedig gebildet. Später folgte Händel bis in sein hohes Mannesalter den Bahnen der Italiener, und vollbrachte damit die Einigung beider Prinzipe schon auf einer höheren Stufe. Diese italienischen Einflüsse sind es, welche ihn wesentlich von dem rein deutschen Bach unterscheiden. Gleichzeitig herrschte die italienische Oper in Deutschland, und noch aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts sind mehrere Männer zu nennen, welche dieser Richtung

ausschliesslich huldigten, so namentlich der Dresdener Kapellmeister Hasse. Weiter trat das Prinzip der französischen grossen Oper, durch Gluck repräsentiert, in die Entwicklung ein. Endlich, nachdem auch diese Seite angeeignet, auf deutschem Boden zur Ausbildung gediehen, war die Möglichkeit einer umfassenden Einigung aller Richtungen gegeben, konnte das bis dahin Vereinzelte zu einem grossen Ganzen zusammengefasst werden. Dies war die That Mozart's, welcher den universellen Beruf Deutschlands auf dem Gebiet der Tonkunst erfüllte und infolge dieser Stellung auf dieser Stufe den Höhepunkt der musikalischen Entwicklung bildet. Die deutsche und italienische Musik sind Gegensätze, auf der abstrakteren Natur des Deutschen und der mehr sinnlichen des Italieners beruhend, Gegensätze, sich zu ergänzen berufen. In Italien sehen wir deshalb überwiegend das melodische Prinzip vertreten, während Deutschland das Land der Harmonie, der Polyphonie, des höheren Kontrapunkts ist. Auch Frankreich vertritt ein eigentümliches Prinzip, obschon es zunächst nur die Stellung zwischen diesen Gegensätzen einzunehmen scheint. Das Wesen des Franzosen ist auf der einen Seite mehr sinnliche Lebendigkeit, auf der anderen eine abstrakte Verständigkeit, ohne dass diese Gegensätze ihre höhere Einigung und Verschmelzung finden. So sehen wir bei ihm nicht jenes Gleichgewicht von Phantasie, Gefühl und Verstand, wie in Deutschland, wir haben nicht jene plastische Schönheit, wie in Italien. Die französische Musik neigt aus diesem Grunde bald mehr zur italienischen, bald zur deutschen Richtung sich hin; eigentümlich aber ist derselben infolge jener sinnlichen Lebendigkeit und abstrakten Verständigkeit das Vorwalten des rhythmischen Elements. Die französische, deutsche und italienische Musik sind als ein wesentlich Zusammengehöriges zu betrachten. Jedes dieser Länder hat eine bestimmte Seite der Tonkunst zur Darstellung gebracht, jedem ist eine bestimmte Aufgabe übergeben, und wir haben die Anschauung von sich wechselseitig ergänzenden, zusammen ein grosses Ganze bildenden Kunststilen in der europäischen Musik. Deutschland aber, infolge seiner Universalität, bietet uns dasselbe Bild im besonderen, welches uns die Betrachtung der europäischen Musik im allgemeinen gewährt.

Neben den im Eingang der heutigen Vorlesung charakterisierten Hauptstadien der Entwicklung sind es daher bei uns zwei Momente, — die überwiegend geistige Natur Deutschlands und die universelle Bestimmung desselben, die ihm vorschreibt, nach Durchdringung und Erfüllung durch andere Volksgeister zu streben — welche unserer Kunst einen wesentlich verschiedenen Charakter

verleihen. Durch die Einwirkung Italiens hauptsächlich wird bei uns der Schritt zur schönen Periode vollbracht. Die deutsche Musik nimmt die Sinnlichkeit Italiens in sich auf, sättigt sich an derselben, und es giebt Epochen, wo sie scheinbar darin untergeht. Aber das stets sich wieder geltend machende geistige Element hebt dieselbe wieder aus dieser Versunkenheit hervor, und jene Verschmelzung hat nur dazu gedient, das Höchste der Kunst zu erreichen: Tiefe deutscher Charakteristik verbunden mit dem Zauber italienischer Schönheit.

Ich habe heute Ihre Aufmerksamkeit nur für Betrachtungen in Anspruch genommen; wollte ich dieselben noch weiter ausdehnen, so müsste ich fürchten, Sie zu ermüden. Ich breche daher hier ab. Im Verlauf der Darstellung werden wir auf das hier Gesagte noch öfters zurückkommen müssen, und es reicht daher aus, um, was ich bezweckte, beim Eingang Ihnen die wichtigsten Gesichtspunkte zu bezeichnen. In der nächsten Vorlesung können wir uns sogleich zur Betrachtung der deutschen Musik wenden.



ACHTE VORLESUNG.



Erste Anfänge der deutschen Musik. Luther. Der evangelische Gemeindegesang. Quellen desselben. Walter. Senfl. Allgemeine Einteilung.

Nachdem wir die vorige Vorlesung allein der Orientierung über den zurückgelegten Weg sowohl, wie über den noch bevorstehenden gewidmet haben, können wir uns heute sogleich zur Betrachtung der deutschen Musik wenden. Ich beginne die Darstellung derselben mit dem 16ten Jahrhundert, mit demselben Zeitabschnitt demnach, welcher auch in Italien unseren Ausgangspunkt bildete. Alles, was Bedeutendes auf dem Gebiet der Tonkunst in Deutschland geleistet worden ist, datiert von diesem Zeitpunkt an. Allerdings können in Deutschland schon aus früheren Jahrhunderten musikalische Bestrebungen namhaft gemacht werden, aber es waren dies alles nur zerstreute Anfänge; der erste grosse Aufschwung fällt, wie in Italien, ins 16te Jahrhundert. Die protestantische Kirche war es, wie schon in der vorigen Stunde und früher bemerkt wurde, welche die Grundlage bildet für die Entwicklung der deutschen Musik. Die Musik war die Kunst der Zeit, sie bot den entsprechenden Ausdruck für das erwachende, höhere Bewusstsein, und wir sehen sie daher mit der Kirche selbst sich gemeinschaftlich entwickeln. Wie sehr das erstere der Fall war, wie sehr sie die entsprechende Kunst jener Zeit gewesen, besonders unter den Evangelischen, erkennen wir nicht allein aus ihr selbst, sondern aus vielen begeisterten Lobsprüchen, welche ihr nach Luther's Vorgang gespendet wurden. In einer von innen heraus gewaltig aufgeregten Zeit, sagt v. Winterfeld, wie keine wohl wieder gewesen, einer Zeit voll des lebendigsten Dranges, nach innerer und äusserer Erneuung, und deshalb auch der hartnäckigsten Kämpfe, der heftigsten Zerwürfnisse und neben gesunder und hoffnungsreicher Entfaltung

eines neuen Lebens auch der wahnsinnigsten Zerrbilder, wodurch dieses getrübt wurde; in einer solchen Zeit war die Tonkunst, in der das Verschiedenartigste, scheinbar Widerstrebendste in Wohllaut sich auflöste, und je länger je mehr die tiefste Seele des vereint Zusammenklingenden offenbarte, eine wahrhafte Erquickung und Stärkung auf dem Lebenswege, ihrem innersten Wesen nach die Verheissung einer schöneren, friedevollen, das Getrennte ohne des einzelnen Eigentümlichkeit aufzuheben, vereinenden Zukunft. Was in Italien Palestrina und dessen Schule für die gesamte Tonkunst dieses Landes wurde, das ist in Deutschland Luther und die protestantische Kirche, natürlich mit dem grossen Unterschied, dass dort von einem unmittelbaren, hier nur von einem mittelbaren Kunstwirken die Rede sein kann; sodann auch weiter mit dem, dass bei uns das meiste vom Volke ausging, während es dort von den Regierungen hervorgerufen wurde. Die protestantische Kunst hat etwas entschieden Populäres, Volksmässiges, wie ich schon in der vorigen Stunde bemerkte, und dies nicht bloss in ihrem inneren Charakter, sondern auch nach aussen hin. In Italien erblicken wir überhaupt von Haus aus sogleich das künstlerische Interesse mit dem religiösen gleich entschieden hervortretend, während bei uns in der That das erstere gegen das letztere zurückstand. So gross und reich auch die Entwicklung der Tonkunst innerhalb des protestantischen Glaubensbekenntnisses sich darstellt, so hat doch Rochlitz durchaus nicht Unrecht, wenn er im engeren, künstlerischen Sinne die Bedingungen in Deutschland als weit ungünstiger bezeichnet. Italien blühte zu Palestrina's Zeit im Glanze höchster Kultur und feinsten geselligen Lebens. In allen Gebieten geistiger Thätigkeit hatten Männer von reicher schöpferischer Kraft die Nation verherrlicht. Das Geistreiche wurde von den Grossen bemerkt, geschätzt, sie selbst rechneten es sich zur höchsten Ehre, Mitgenossen desselben sein zu können. Die Künstler lebten überwiegend in weltlichem Glanz und wurden ausgezeichnet auf jede Weise. Was Musik betrifft, so wendeten die Päpste die eifrigste Sorgfalt an, um die Ausbildung dieser Kunst zu befördern. Blühende Musikschulen versammelten bald die Talente der Nation, und gemeinschaftliches Streben begeisterte die einzelnen und steigerte die Kraft der Gesamtheit. Von alledem war in Deutschland nicht die Rede; fast das Umgekehrte finden wir, wenn wir jene Zeit betrachten: eine niedergedrückte, störrige, zum Teil noch in Dumpfheit versunkene, durch äussere und innere Drangsale und rohe Bedrückungen zerrüttete Nation; statt der italienischen Feinheit, — Starrheit, Unbeholfenheit, Rohheit; Fürsten, welche ihre Aufgabe

nicht erkannten; Kunst und Wissenschaft nur als Eigentum weniger durch das Geschick Begünstigter. Bildungsanstalten für Musik im Sinne Italiens gab es nicht, noch viel weniger waren die Künstler der Mehrzahl nach in den Stand gesetzt, an wissenschaftlicher Ausbildung teilzunehmen. Jeder arbeitet auf eigene Hand und erreicht, was sich auf solche Weise erreichen lässt. Italien ist reich, besitzt die Mittel zu grösseren Unternehmungen für die Kunst, Deutschland ist arm, und die Künstler sind genötigt, mit den Mühseligkeiten des Lebens zu kämpfen; dort ruft wirksame Unterstützung von oben die Blüte der Kunst ins Leben, in Deutschland geht das Neue aus den untersten Klassen des Volkes hervor.

Fragen Sie, welches die Zeit ist, in welcher wir den ersten Anfängen der Tonkunst in Deutschland begegnen, so sind wir genötigt, wohl zwei Jahrhunderte zurückzugehen. Die Niederlande, Deutschland sprach-, stamm- und geistesverwandt, äusserten bald ihre Einwirkung auf das letztere, sodass auch hier die neue Kunst schon frühzeitig Pflege und Ausbildung fand. Aus den letzten Jahrzehnten des 15ten Jahrhunderts aber sind schon mehrere wackere Kontrapunktisten zu nennen, u. a. Stephan Mahu, Herrmann Finck, Adam de Fulda. Doch dies bezeichnet allein die Thätigkeit der Schule, dies begreift allein die steigende Ausbildung des Kontrapunkts in sich. Neben dieser schulmässigen Thätigkeit erblicken wir jedoch schon eine lebendige Kunstübung. Der alte lateinische, der gregorianische Kirchengesang war natürlich auch in Deutschland heimisch. War derselbe auch zu Luther's Zeit tief gesunken, sodass wir von Luther einen ähnlichen Ausspruch besitzen, wie den jenes Kardinals, als er über den Wert der Sänger der päpstlichen Kapelle befragt wurde, wenn der erstere eine schöne, feine, liebliche Musica dem wüsten, wilden Eselsgeschrei des Chorals (unter welchem Worte man zu jener Zeit nur den eigentlich liturgischen, von dem Priester- oder Sängerchor vorzutragenden, altkirchlichen, einstimmigen Gesang verstand) entgegenstellt, so war derselbe doch in seiner früheren Reinheit eine würdige Grundlage für jede spätere Entwicklung. Aber auch einen deutschen religiösen Gesang finden wir, wenn auch vereinzelt, schon seit mehreren Jahrhunderten, und endlich war es das weltliche Lied, das Volkslied, dies Erzeugnis eines unbewussten, instinktartigen Kunsttriebes, welches den Beruf des deutschen Volkes für Tondichtung kundgab.

Ich habe nun auf die Sache selbst näher einzugehen, und folge hier der schon genannten ausgezeichneten Schrift v. Winterfeld's über den evangelischen Kirchengesang. Es ist durch diesen

Forscher das Grösste und Herrlichste geleistet worden und ich habe nur zu bedauern, dass ich mich in dieser Darstellung auf die Angabe einiger Hauptpunkte beschränken muss.

Wenngleich die Reformation zunächst nicht von der Verbesserung der gottesdienstlichen Uebungen und Gebräuche ausging, so standen doch schon die beim Beginn festgestellten religiösen Grundsätze zu sehr im Widerspruch mit dem Bestehenden, und des Mangelhaften und Unzweckmässigen war ausserdem in dem bisher Geltenden zu viel, als dass nicht alsbald Luther genötigt gewesen wäre, auch nach dieser Seite hin seine Thätigkeit zu wenden. Dass bei dieser Gelegenheit auch die Musik und die Stellung derselben zum Gottesdienst zur Sprache kam, lag nahe. Einsicht und Gefühl, ein reiches Talent für Poesie und Gesang, Selbständigkeit des Urteils und Achtung vor dem Volks- und Altertümlichen, Liebe zum Gesang und früh schon erworbene Kenntnis des Praktischen — Eigenschaften, welche sich selten beisammen finden — zeichneten den grossen, weltbewegenden Mann aus, und setzten ihn in den Stand, auch Reformator des Kirchengesanges zu werden. Eine Menge der begeistertsten Lobsprüche, welche er der Musik spendete, findet sich in seinen Werken: Musica habe ich allzeit lieb gehabt; ich wollte meine geringe Musica nicht um was Grosses dahin geben; — Wer die Musicam verachtet, wie die meisten Schwärmer thun, mit dem bin ich nicht zufrieden. Musica ist eine halbe Disziplin und Zuchtmeisterin, so die Leute gelinder und sanftmütiger, sittsamer und vernünftiger macht. Singen ist die beste Kunst und Uebung. Wer diese Kunst kann, der ist guter Art, zu allem geschickt. Sänger sind auch nicht sorgfältig, sondern sind fröhlich und schlagen die Sorgen mit Singen aus und hinweg; — Es ist kein Zweifel, es steckt der Same vieler guten Tugenden in solchen Gemütern, die der Musik ergeben sind. Die aber nicht davon gerührt werden, die halte ich den Stöcken und Steinen gleich; — Ich halte gänzlich dafür, und schäme mich auch nicht zu bejahen, dass nach der Theologie keine Kunst sei, welche mit der Musik zu vergleichen ist, u. s. w. — Eine wie grosse, einer solchen Begeisterung entsprechende Empfänglichkeit für die Einwirkungen der Musik Luther besessen haben mag, zeigt eine Anekdote, welche ein gewisser Matthäus Ratzeberger in seiner handschriftlichen Lebensbeschreibung des Reformators auf der Gothaischen Bibliothek erzählt und die hier im Vorübergehen eine Stelle finden mag: Nachdem Luther im Anfange seines Kampfes wider die päpstlichen Missbräuche öffentlich die vornehmsten Potentaten durchs ganze Reich zu befehden hatte, und auch sonst privatim vom Satanas

grosse Anfechtungen ausstehen musste, begab sichs oftmals, dass ihn derselbe, wenn er sich auf seine Schreibstube zurückgezogen, auf mancherlei Weise und Wege turbierte. Einst kam Lucas Edemberger, Präzeptor Herzogs Ernst zu Sachsen, mit mehreren, um einen Besuch zu machen. Er erfuhr, dass Luther sich in seiner Stube verschlossen, längere Zeit hindurch nicht geöffnet, auch Nahrungsmittel nicht verlangt habe. Die Thür wurde nach wiederholtem Klopfen nicht geöffnet; endlich schaute Edemberger durchs Schlüsselloch, und erblickte hier Luther ohnmächtig mit ausgebreiteten Armen am Boden liegend. Er öffnete die Thür mit Gewalt, richtete Luther auf und fing mit seinen Begleitern alsbald zu musizieren an. Da solches geschah, kam Luther alsbald zu sich, es verging ihm sein Schwermut und Traurigkeit, sodass er anfing, alsbald selbst mitzusingen, gedachten Lucam und seine Gesellen bat, sie wollten ihn ja oft besuchen, insonderheit wenn sie Lust zu singen hätten, und sich nicht irren und abweisen lassen, hätte er auch zu schaffen, was er wolle. — Tiefere Kenntnis der Musik indes, welche man ihm bisher beizulegen gewohnt war, hat Luther, nach Winterfeld's Forschungen, nicht besessen. Seine eigene Thätigkeit war im ganzen eine mehr dilettantische, und nur das eine Lied: Ein' feste Burg u. s. w. macht eine gewaltige Ausnahme, zum Zeugnis dafür, wie ein Genius wie Luther wohl auch einmal in einem ihm nicht eigentlich zugehörigen Gebiet etwas schaffen kann, was dann auch sogleich die Leistungen des speziell dafür befähigten Talents weit überragt.

Zwei kleine Schriften aus den 20er Jahren des 16ten Jahrhunderts sind es: „Von der Ordnung Gottesdienst in der Gemeine“, und: „Die weyse der Mess, und die genyessung des Hochwirdigen Sacraments“, welche Luther's Willen enthalten in Bezug auf das Aeussere, überhaupt alles das, was der gereinigten Kirche Not that in ihrem Gottesdienst. Die kirchliche Feier soll sich knüpfen an die der alten Kirche, unter Abthuung der Heiligenfeste, mit Ausnahme der Reinigung und Verkündigung Mariä, selbst ihrer Geburt und Aufnahme in den Himmel, die eine Zeit lang noch bleiben durften u. s. w.; aber die Summa sei, dass es ja alles geschehe, „dass das Wort in Schwang gehe und nicht wieder ein Plärren und Tönen daraus werde, wie bisher gewesen ist“ u. s. w. Luther geht mit grosser Schonung des Alten zu Werke. Hauptbestimmung war, dass aller Gesang beim Gottesdienst deutsch sein solle; nur für die hohen Feste wurden die lateinischen Gesänge noch beibehalten, „bis man teutsch Gesang genug dazu hat.“ Nur das

Morsche und Unhaltbare, das Schädliche und Seelenverderbliche sollte abgethan, dem Aergernisse gewehrt, dem Besseren überall der Weg gebahnt, nirgends aber gewaltsam eingerissen werden. „Es sind unsere Kirchen“ — sagt er selbst im Jahre 1541 — „Gottlob! so zugerichtet, dass ein Laye, oder Wallon, oder Spanier, der unsere Predigt nicht verstehen könnte, wenn er sähe unsere Messe, Chor, Orgeln, Glocken, Caseln und dergleichen, würde er müssen sagen, es wäre eine rechte päpstliche Kirche und kein Unterschied, oder gar wenig, gegen die, so sie selbst unter einander haben.“ Eine natürliche Folge dieser Schonung war, dass er jetzt bei Erschaffung des den protestantischen Kirchen eigentümlichen geistlichen Volksgesanges aus der alten Kirche aufnahm, was ihm nur irgend zweckmässig schien. Er trug kein Bedenken, dies zu thun, und liess es sich nur angelegen sein, der neuen Anschauungsweise anstössige Texte zu entfernen: „Zu dem haben wir auch,“ heisst es unter anderem in einer Vorrede zu einem Gesangbuch, „zum guten Exempel, die schönen Musica oder Gesänge, so im Papsttum, in Vigilien Seelmessen und Begräbnis gebraucht sind, genommen, der etliche in dies Büchlein drucken lassen und wollen mit der Zeit derselben mehr nehmen, oder wer es besser vermag denn wir, noch andere Texte darunter gesetzt, damit unseren Artikel der Auferstehung zu schmücken, nicht das Fegfeuer mit seiner Pein und Genugthuung, dafür ihre Verstorbene nicht schlafen noch ruhen können. Der Gesang und die Noten sind köstlich. Schade wäre es, dass sie sollten untergehen, aber unchristlich und ungereimt sind die Text und Wort, die sollten untergehen.“ Fassen wir die Gesänge zusammen, welche im Laufe des 16ten Jahrhunderts der römisch-katholischen Kirche auf diese Weise entlehnt und der neuen evangelischen Kirche zugeführt wurden, so bemerken wir unter diesen besonders diejenigen, welche dem ohne Zweifel ältesten Schatze der früheren Kirche, den Hymnen, entnommen sind. Der erste Hymnus dieser Art ist der weniger verbreitete: Pange lingua gloriosi corporis mysterium, Mein Zung' erkling' und fröhlich sing'; der zweite: Veni redemptor gentium, Nun komm der Heiden Heiland, gewöhnlich dem heil. Ambrosius zugeschrieben; der dritte: A solis ortus cardine, Christum wir sollen loben schon, aus dem 5ten Jahrhundert; der vierte: Veni creator spiritus, Komm Gott Schöpfer heiliger Geist, aus dem Ende des 8ten Jahrhunderts; der fünfte: Christe qui lux, Christe der du bist Tag und Licht; der sechste: Te Deum laudamus, Herr Gott dich loben wir; endlich der siebente und letzte: O lux beata Trinitas, der Du bist Drei in Einigkeit. Allein nicht bloss dieser älteste Schatz der römisch-katho-

lischen Kirche wurde zum erneuten Gebrauch in Anwendung gebracht, auch eine andere etwas spätere Gattung, die sogenannten Sequenzen oder Prosen, wurden benutzt und entsprechend umgestaltet. Diese Sequenzen, welche ihren Ursprung von Notker dem Stammler, einem Benediktinermönch zu St. Gallen, gest. 903, herleiten, wurden unmittelbar vor dem Alleluja und kurz vor der Verkündigung des Evangeliums gesungen. Schon im 9ten Jahrhundert erlaubte der Papst Nicolaus, dieselben in der Kirche einzuführen, und sie verbreiteten sich infolge des allgemeinen Beifalls, der ihnen zu Teil wurde, auch ausserhalb der Schweiz. Von dieser Gattung, deren ziemlich bedeutende Anzahl die römische Kirche im Laufe der Zeit auf fünf reduzierte (darunter auch das Stabat mater), nahm die evangelische Kirche drei in ihre Sammlungen auf: Salve festa dies, Also heilig ist der Tag; Grates nunc omnes reddamus Domino Deo, Lobt Gott, o lieben Christen; Mittit ad virginem, Als der gütige Gott vollenden wollt sein Wort. — Dass der evangelische Gesang so an das schon in der Vorzeit Gegebene anknüpfte, erhellt aus der bisherigen Darstellung. Allein er nahm durch das, was er schuf, nicht ein völlig neues, vor ihm noch nicht angebautes Gebiet in Besitz; schon vor der Kirchenverbesserung gab es deutschen geistlichen Gesang. Dieser war zugleich für den evangelischen eine zweite Quelle. Es waren zunächst namentlich Marienlieder, fünf an der Zahl, welche aufgenommen wurden; doch diese verschwanden schon mit Anfang des 17ten Jahrhunderts wieder. Doppelt so viel sind jedoch zu nennen, welche bis auf unsere Tage geblieben sind. Hierhin gehören die bekannten: Christ ist erstanden, aus der Mitte des 12ten Jahrhunderts, das Pfingstlied: Nun bitten wir den heiligen Geist u. m. a. Alle diese trefflichen Gesänge nahm Luther mit weiser Mässigung getreu seinem Worte und seiner Ueberzeugung, dass dieselben „köstlich“ seien, in die evangelische Kirche auf und gestaltete nur die auf zarte, oft nur wenige Worte verändernde Weise um, deren Inhalt der neuen Lehre widersprechend sein musste. — Allein der Drang nach neuen Melodien, die Begeisterung für den kirchlichen Volksgesang konnte sich bei dem raschen Wachstum der neuen Lehre nicht mit dem begnügen, was aus den schon erwähnten Quellen floss, und man war daher, um dem immer gesteigerten Bedürfnis nachzukommen, genötigt, die Blicke noch auf andere Gebiete zu richten, um auch hier brauchbares für die Zwecke der neuen Kirche zu benutzen: es war dies der weltliche, der Volksgesang. Der Kirchengesang der Evangelischen war seiner Natur und Bestimmung zufolge ein volksmässiger; er sollte Gesang der ganzen

Gemeinde sein. Hier aber, bei der Benutzung des Volkslieds, galt es, nicht dem weltlichen Sinn zu schmeicheln, sondern das ursprünglich Weltliche hinwegzuthun, und was ihm bisher als Schmuck gedient und äussere Zierde, für einen höheren Zweck zu weihen, zu heiligen. Da uns Sammlungen von Volksliedern jener Zeit erhalten sind, so setzen uns diese in den Stand, Vergleiche anzustellen, und eine namhafte Zahl von Melodien zu entdecken, welche aufgenommen wurden. Im allgemeinen sei bemerkt, dass dies Verfahren, so befremdend es uns im ersten Augenblick erscheinen mag, so wunderlich die Kontraste zwischen den ursprünglichen und den späteren kirchlichen Texten sind, doch nicht als ein anstössiges erscheinen darf. Von den Niederländern her, wo ebenfalls weltliche Weisen zur Grundlage kirchlicher Kompositionen gemacht wurden, kennen Sie schon dies Verfahren. Aber dieser Umstand für sich allein würde wenig entscheiden, obschon es nahe lag, dass man, um den Vorrat kirchlicher Gesänge zu bereichern, zu einem Mittel griff, welches in dem verwandten Kunstgesange nicht nur schon weit und breit gebräuchlich war, sondern auch den Vorzug hatte, dass die aus Volksliedern auf diese Weise entstandenen Kirchengesänge dem Volke leichter nahe gebracht werden konnten. In jener Zeit aber war Geistliches und Weltliches überhaupt weniger streng geschieden, das Weltliche noch nicht ein für sich Bestehendes, getrennt von dem Kirchlichen, im Gegenteil das letztere das alles umfassende. Die Verschiedenheit zwischen geistlichen und weltlichen Weisen jener Zeit ist daher gar nicht so gross, und indem es darauf ankam, einen kirchlichen Volksgesang zu schaffen, konnte es kaum etwas Förderlicheres geben, als gerade dieses Verfahren. Der Volksgesang, von störenden Elementen befreit, wuchs in die Kirche hinein, hier immer festere Wurzeln schlagend und zugleich diese auf populärer Basis begründend. Finden wir daher auch Zusammenstellungen wie folgende: Ach mein Gott, sprich mir freundlich zu — Ein Mägdlein sprach mir freundlich zu; Auf meinen lieben Gott trau ich in Angst und Not — Venus, du und dein Kind, sind alle beide blind; Ich armer Sünder klag mich sehr — Ich armes Mägdlein klag mich sehr; Jesu, der du meine Seele — Lachet nicht ihr Schäferinnen; O Gott im höchsten Throne schau auf der Menschen Kind — Schürz dich, Gretlein, schürz dich u. s. f., — so wissen wir, wie derartiges zu nehmen, und sind weit entfernt, eine Profanation darin zu finden. — Der eigenen Thätigkeit Luther's endlich für Mehrung der Gesänge seiner Kirche wurde schon gedacht, und bemerkt, dass dieselbe nicht eine so grosse gewesen ist, wie man früher glaubte. Manches Lied für den Gesang der Ge-

meinde, bemerkt v. Winterfeld, entstand ihm wohl mit seiner Singweise zugleich, andere dichtete er auf schöne geistliche Weisen der Vorzeit, damit der Schatz, den die alte Kirche an ihnen besessen, nicht verloren gehe, sondern bedeutungsvoller, reiner aufs neue ins Leben trete. Einmal jedoch nur, soviel wir wissen, aus tiefer, heiliger Begeisterung, sein eigenstes Wesen in das Wort, in den Ton ergiessend, es in seiner ganzen Fülle ausstrahlend, gelang ihm, wie schon vorhin erwähnt, Lied und Weise von der frischesten, nicht wieder erreichten Kraft, und beides wird unter uns nur mit seinem Namen aufhören können, fortzuleben. Aber es war auch nur ein einzelner Lichtpunkt seines geistigen Schaffens in einer einzelnen bestimmt abgegrenzten Richtung. Denn dieses sein Schaffen war nicht gleich dem eines Tonmeisters im echten Sinne, dessen innerstes Leben sich eben nur in den Tönen erschliesst, eine fortgehende Tonschöpfung. Gott hatte ihm einen anderen, weiteren Kreis der Thätigkeit vorgezeichnet, und gewiss war auf dem enger begrenzten Gebiet des geistlichen Sängers eine einzige hervorragende Leistung eines so hochgestellten, mit seinem Wirken so tief eingreifenden Mannes wie er hinreichend, ein heiliges Feuer in Begabten anzuzünden, denen jenes Gebiet als das ihre angewiesen war. Dies war in der That der Fall, und Luther diente auch hierin der nachfolgenden Zeit als Muster und Vorbild, zu eifriger Nachahmung anregend. Insbesondere im 16ten Jahrhundert traten treffliche Künstler in seine Fussstapfen. — Endlich ist noch zu erwähnen, dass die protestantische Kirche auch zu der der böhmisch-mährischen Brüder, deren Lieder, soweit sie nicht früheres aufnahmen, aus der 2ten Hälfte des 15ten Jahrhunderts sich herschreiben, in Beziehung getreten ist, dass beide von einander geborgt haben. In der That hat die protestantische Kirche von dort viel entlehnt, aber die Einwirkung jener Gemeinden war eine minder lebendige, schöpferisch-rückwirkende, neugestaltende, als bei den früher bezeichneten Quellen, da wir hier nur die Berührung von zwei benachbarten Gebieten vor uns haben, die wohl in anerkennender Neigung und Liebe, aber ohne innige Wechselwirkung geschah. Auch was die harmonische Bearbeitung, von der wir nachher noch zu sprechen haben, betrifft, so konnte hier von fruchtbringender Anregung nicht die Rede sein, da es mehr als zweifelhaft ist, ob die Brüder überhaupt eine solche gekannt haben. Nur erst spätere Tonsetzer haben böhmische Melodien harmonisiert.

Sind nun in dem Bisherigen die Elemente des evangelischen Kirchengesanges bezeichnet worden, so haben wir jetzt das innere Wesen des neu Entstandenen, die besondere Eigentümlichkeit des-

selben näher zu betrachten, die Art und Weise, wie aus jenen Elementen etwas Neues geschaffen wurde; denn in der That wurden die vorhandenen Lebenskeime erst durch die Kirchenverbesserung geweckt.

Die liturgischen Gesänge der römisch-katholischen Kirche liessen zwar weder Rhythmus noch Metrum wahrnehmen, — wenigstens zu der Zeit nicht, als sie von der protestantischen Kirche aufgenommen wurden — aber sie trugen doch ein Element in sich, welches auch in die neue Gestalt überging, und auf dessen vollständiger Entfaltung die nachherige Blüte des deutschen Chorals beruhte. Es waren dies die alten, schon früher erwähnten Kirchentonarten. Es ist natürlich hier nicht der Ort zu ausführlicherer Erörterung dieses verwickelten Gegenstandes. Ich entlehne eine Stelle aus v. Winterfeld's Werk, um Ihnen einigermassen eine Anschauung von dem Wesen desselben zu geben. Alle Kirchentöne, heisst es dort, sind von einander eigentümlich verschieden. Sie sind es als Oktavengattungen in ihrer melodischen Gliederung, sie sind es in den Gegenständen ihrer harmonischen Beziehungen, und durch ihr Verhältnis zu denselben; ja selbst aus jeder scheinbaren Uebereinstimmung einerseits tritt von der andern Seite der entschiedenste Gegensatz heraus. Sehen wir sie als Werkzeuge an, mit denen, oder richtiger vielleicht als Reiche, Gebiete, in denen der Tonmeister schafft, so steht er ihnen nicht unbedingt als bestimmend, herrschend gegenüber, er wird vielmehr vorzugsweise durch sie bestimmt, sobald er in das eine oder andere sich begiebt, das eine oder andere, dem Wesen seiner Aufgabe zufolge, ergreift. Gegenständlichkeit (Objektivität) also können wir als ihren Charakter im Verhältnis gegen unsere modernen Tonarten bezeichnen. Denn unsere neue Tonkunst hat, bis auf die weiche und harte Tonreihe, welche sie auf höheren und tieferen Klangstufen übereinstimmend wiederholt, alle älteren Tonreihen gänzlich ausgeglichen und einer jeden die Möglichkeit gleicher Beziehungen zu allen anderen gewährt. Durch Kunstübung und Lehre hat sie allgemach gezeigt, wie auch das Entfernteste auf leichteste Weise in Verbindung gebracht werden könne, wie auf jeder gewählten Tonhöhe man dieselben Beziehungen wiederfinde. Die ältere Tonkunst brachte dem Tonmeister eigentümlich geordnete Gebiete mannigfach wechselnder Beziehungen entgegen, unter denen er nach seiner Aufgabe zu wählen hatte, dann aber durch die getroffene Wahl sich auch bestimmt fand und begrenzt; die moderne bietet ihm den geschmeidigsten Stoff für seine Bildungen, und ihr gegenüber ist er bei freiester Wahl auch allein der Bestimmende und der Be-

grenzende. Objektiv, typisch ist hiernach das Gepräge der älteren, subjektiv, sentimental das der neueren Tonkunst. — Schon im Laufe der heutigen Darstellung wurde erwähnt, dass die Kunst des Tonsatzes bereits seit beinahe zwei Jahrhunderten in Deutschland einheimisch war, wenn auch ohne höhere künstlerische Bedeutung und vorzugsweise, wie in anderen Ländern, auf den Kreis der Schule beschränkt. Die Ausübung der harmonischen Kunst war, wie überall, zur Zeit der Entstehung derselben mehr eine wissenschaftliche Thätigkeit, eine Arbeit des Verstandes. Dies hatte bei uns jetzt eine sehr auffallende Erscheinung, die Trennung des Sängers und Setzers, des Erfinders der Melodie und des Bearbeiters derselben, zur Folge. Die Erzeugnisse des Sängers, die Hervorbringungen des unbewussten Kunsttriebes, waren für den Setzer, den mit Wahl und Absicht Zusammenfügenden, anfangs nur eine Veranlassung, seine neue Kunst daran zu üben, und er suchte und schätzte an ihnen zumeist nur die Gelegenheit sinnreicher Darlegung derselben. Jetzt, im protestantischen Choral, gelangte die harmonische Kunst zum erstenmale in Deutschland zu frischer künstlerischer Entfaltung und trat in das Leben heraus, der darin webende Geist kam zum Bewusstsein. Auf der Basis jener alten Kirchentonarten erhob sich eine weitausgreifende harmonische Entfaltung. Was bis dahin Gegenstand der Uebung gewesen war, ohne dass eigentlich die Anwendung desselben eingeleuchtet hätte, erhielt eine grosse praktische Bedeutung. Der Setzer fand sich nun in einer ganz neuen Stellung zu seinen Aufgaben, in dem alten Kirchengesang entdeckte die Kirchenverbesserung die Grundform bedeutungsvoller Harmonie. Jetzt galt es, die Setzkunst dem allgemeinen Verständnisse näher zu bringen, den Geist, der in den aufgenommenen Melodien schlummerte, durch diese Kunst zu erwecken, jeden ihrer Schritte seiner vollen Bedeutung nach zur Anschauung zu bringen, ihnen und dadurch dem Sänger wahrhaft näher zu treten, die ursprüngliche Einheit der Kunst desselben und des Tonsetzers lebendig zu empfinden, zu erkennen, und beide endlich schöpferisch zu vereinigen. Jetzt gelangten die Kirchentöne in der gedrungenen, volksmässigen Gestalt des neuen heiligen Liedes erst zu lebendiger Anschauung. Jene Zeit frommer Begeisterung, empfänglich wie sie war, und genugsam vorbereitet für neue Schöpfungen der Tonkunst, bedurfte vor allem auf dem Gipfel der heiligen nur eines belebenden Hauches, um frische Blüten des Geistes zu zeitigen. Wie in Italien durch Palestrina's Meisterschöpfungen, so erschloss sich nun in Deutschland zum erstenmale das höhere Wesen der Tonkunst; keiner aber hat dieses neu gewonnene

Bewusstsein besser ausgesprochen, als Luther, wenn er in seiner Lobrede auf die Musik sagt: „Wo aber die natürliche Musica durch die Kunst geschärft und poliert wird, da sieht und erkennt man erst zum Teil — denn gänzlich kanns nicht begriffen noch verstanden werden — mit grosser Verwunderung die grosse und vollkommene Weisheit Gottes in seinem wunderbarlichen Werke der Musica, in welcher vor allem das seltsam und zu verwundern ist, dass einer eine schlechte Weise oder Tenor (wie es die Musici heissen) hersinget, neben welcher drei, vier oder fünf andere Stimmen auch gesungen werden, die um solche schlechte, einfältige Weise oder Tenor gleich als mit Jauchzen rings herum spielen und springen, und mit mancherlei Art und Klang dieselbige Weise wunderlich zieren und schmücken, und gleich wie einen himmlischen Tanzreihen führen, freundlich einander begegnen, und sich gleich herzen und lieblich umfangen, also dass diejenigen, so solches ein wenig verstehen und dadurch bewegt werden, sich des heftig verwundern müssen, und meinen, dass nichts Seltsameres in der Welt sei, denn ein solcher Gesang mit viel Stimmen geschmückt. Wer aber dazu keine Lust und Liebe hat, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, das muss wahrlich ein grober Klotz sein, der nicht wert ist, dass er solche liebliche Musica, sondern das wilde, wüste Eselsgeschrei des Chorals, oder der Hunde oder Säue Gesang und Musica höre.“ — Diese eigentümliche Beschaffenheit der melodischen und harmonischen Verhältnisse ist es zunächst, welche dem alten Choral die gänzlich von der späteren abweichende Beschaffenheit verleiht: die Originalität, das Schwunghafte, Tiefergreifende, die Kraft und Fülle, das Alttestamentarische — möchte man wohl sagen. — Weiter sodann trug die zweite Hauptquelle desselben, der Volksgesang, dazu bei, das zu vervollständigen, was dem alten Kirchengesange ganz abging, die rhythmische Mannigfaltigkeit. Hier tritt uns der rhythmische Wechsel auf eigentümliche Art ausgebildet entgegen. Den graden und ungraden Takt als Grundform der Melodie, das Nebeneinanderbestehen beider Formen, den rhythmischen Wechsel sonach, der, ohne das Mass zu ändern, dennoch einen symmetrischen Gegensatz beider Formen erzeugt, das finden wir in der Volksweise in hohem Grade vorhanden und auf den evangelischen Gemeindegesang übertragen. — Durch die innige Verschmelzung dieser beiden Bestandteile, des melodisch harmonischen Elements des alten Kirchengesanges, sowie der rhythmischen Mannigfaltigkeit des Volksliedes, sehen wir so die neuen Tonschöpfungen entstehen, in ihrem Wesen gänzlich verschieden von dem, was eine spätere Zeit umbildend daraus gestaltet hat. Denn

die wichtigsten Bestandteile sind in dem, was gegenwärtig für Choralgesang ausgegeben wird, nicht wahrzunehmen. Ein zwar wohlgesinnter aber beschränkter Eifer hat die meisten Spuren des Alten fast gänzlich vertilgt, indem er Veraltetes zu beseitigen, Unziemliches zu entfernen trachtete. Zu jenem gehörten ihm die Kirchentöne, eine, wie er sie zu verstehen glaubte, auf verlebtem Herkommen beruhende, willkürliche Beschränkung melodischer Ausgestaltung, harmonischer Entfaltung; zu diesem die einem strengen Gleichmass nicht unterzuordnende, dem kirchlichen Ernst angeblich widerstrebende rhythmische Mannigfaltigkeit. Der alte Choral war begeisterter Volksgesang, der mit Kraft und Nachdruck vorgetragen wurde; jenes kraftlose, langausgedehnte Hinschleppen, welches im letzten Jahrhundert beliebt wurde, war ihm fremd; der alte Choral war ein in sich abgeschlossenes Musikstück, wie jedes andere. Die unschönen, nur mit dem Wechsel zwischen gewöhnlicher Rezitation und Gesang in der Oper an Widerwärtigkeit zu vergleichenden Ruhepunkte, jene das Ganze zerstückelnden Fermaten, welche wir machen, waren ihm meist fremd. Vollgiltige Zeugnisse von Schriftstellern sind vorhanden, welche beweisen, dass der alte Choral in dieser kunstreichen Gestalt wirklich von den Gemeinden gesungen wurde. Das Interesse der letzteren war damals grösser. In der Schule wurden den Kindern diese Gesänge eingeübt, so wie auch der Hausvater täglich mit seinen Kindern sang. Diese Umstände können zum Teil erklären, wie es möglich war, dass man das damals durchführen konnte, wozu man gegenwärtig kaum einen Versuch zu machen wagt. — Auf die Frage der Wiedereinführung des alten Chorals in der Gegenwart werde ich später noch zu sprechen kommen. Nur so viel sei hier bemerkt, dass sich in der Gegenwart für und wider lebhafte Parteistreitigkeiten erhoben haben. Die entschiedene Tendenz des grossen Winterfeld'schen Werkes ist, auf eine solche erneute Belebung hinzuwirken. So viel ist richtig und zweifellos, dass an wirklichem Kunstwert der gegenwärtige Choral mit dem alten sich auch nicht entfernt messen kann, dass das, was die Neuzeit als ein Besseres glaubte bieten zu können, wirklich nur Verballhornisierungen des alten und echten sind, obschon auch das letztere nicht frei ist von modischen Bestandteilen jener Zeit.

Treten wir jetzt, nachdem wir die Beschaffenheit des damals neuentstandenen evangelischen Gemeindegesanges näher kennen gelernt haben, dem historischen Verlauf, wenn auch nur andeutend, näher.

Als Luther seine „deutsche Messe anrichten wollte“, erbat er sich von dem Kurfürsten von Sachsen dessen alten Sangmeister, Ehrn Conrad Rupff, sowie den um die Förderung des protestantischen Chorals besonders verdienten Johannes Walter, gleichfalls kurf. sächs. Sängermeister, und liess dieselben nach Wittenberg kommen. Wir besitzen einen eigenen Bericht des letztgenannten über diesen Vorgang. Luther arbeitete gemeinschaftlich mit diesen Männern, namentlich mit Walter. Dieser hatte die gewählten Melodien zu harmonisieren, und das Resultat war die Herausgabe des ersten lutherischen Gesangbuches, welchem dann noch bei Lebzeiten Luther's mehrere andere Ausgaben folgten, die dieser mit Vorreden begleitete; er habe, sagt er bei Gelegenheit der ersten Ausgabe, mit einigen anderen, zum guten Anfang und Ursach zu geben, die es besser vermögen, etliche geistliche Lieder zusammengebracht, das heilige Evangelium zu treiben und in Schwang zu bringen. Und sind dazu auch in vier Stimmen bracht, nicht aus anderer Ursache, denn dass ich gerne wollte, die Jugend, die doch sonst soll und muss in der Musica und anderen rechten Künsten erzogen werden, etwas hätte, damit sie der Buhllieder und fleischlichen Gesänge los würde, und an denselben etwas Heilsames lerne. — Wie gross der Beifall war, welchen diese Gesänge fanden, wie bald Nachahmer hervortraten, erhellt aus einer Stelle einer späteren Augabe: Und haben sich etliche wohl beweiset, und die Lieder gemehret, also, dass sie mich weit übertreffen, und in dem wohl meine Meister sind. Aber daneben auch die anderen wenig Gutes dazu gethan. Und weil ich sehe, dass des täglichen Zuthuns ohne allen Unterschied, wie es einem Jeglichen gut dünkt, will kein Mass werden, auch die ersten unserer Lieder, je länger, je falscher gedruckt werden, hab ich Sorge, es werde diesem Büchlein die Länge gehen, wie es alle Zeit guten Büchern ergangen ist, dass sie durch ungeschickter Köpfe Zusetzen so gar überschüttet und verwüstet sind, dass man das Gute darunter verloren und allein das Unnütze im Brauch behalten hat. — An anderen Stellen spricht er sich über die Aufnahme der Melodien der katholischen Kirche aus, was ich übergehe, da dies schon ausreichend besprochen wurde. Endlich heisst es in der letzten von Valentin Bapst in Leipzig besorgten Ausgabe: Gott hat unser Herz und Mut fröhlich gemacht durch seinen lieben Sohn, welchen er für uns gegeben hat zur Erlösung von Sünden, Tod und Teufel. Wer solches mit Ernst glaubet, der kanns nicht lassen, er muss fröhlich und mit Lust davon singen und sagen. Darum thun die Drucker sehr wohl daran, dass sie gute Lieder fleissig drucken, und mit allerlei Zierde den Leuten

angenehm machen, damit sie zu solcher Freude des Glaubens gereizt werden und gerne singen, wie denn dieser Druck Valentin Bapst's sehr lustig zugerichtet ist. Gott gebe, dass damit dem römischen Papst, der nichts denn Heulen, Trauern und Leid in aller Welt hat angericht durch seine verdammte, unerträgliche und leidige Gesetze, grosser Abbruch und Schaden geschehe. Amen. — Ueber Walter's Lebensumstände ist uns nur wenig bekannt. Er war Magister der Philosophie. Die erste Ausgabe seines Gesangbuches vom Jahre 1524 nennt ihn am Schlusse der Altstimme als Verfasser. Erst in einer späteren Ausgabe (von 1527) bezeichnet er sich als kurf. Sängermeister. Er stand also damals in den Diensten des Kurfürsten Johann Friedrich des Grossmütigen. Als nach der Schlacht bei Mühlberg die Landesherrschaft auf Moritz überging, scheint er nicht wie Lucas Cranach bei seinem alten Herrn geblieben, sondern in die Dienste des neuen getreten zu sein.

Bemerkte ich vorhin, dass im protestantischen Choral das tiefere Wesen der Tonkunst namentlich nach Seite der harmonischen Entfaltung hin zum erstenmal zum Bewusstsein gekommen sei, so sind nun aber diese Worte nicht dahin zu verstehen, dass sogleich beim Entstehen, unter Walter's Händen demnach und bei Luther's Lebzeiten, das Höchste und Vollendetste geleistet worden wäre; im Gegenteil, wir begegnen hier nur den Anfängen, und Luther's herrliche Worte über den Wert und die Bedeutung des vielstimmigen Tonsatzes können in der That nur als prophetische gelten. Eine längere Entwicklung war noch zu durchlaufen, bevor man zu der auf dieser Stufe möglichen Klassizität gelangte, und ebenso können wir dann einen Rückgang und ein Sinken wahrnehmen. Ein Uebelstand namentlich war es, welcher damals noch eine freiere Gestaltung hemmte. Es war nämlich die Melodie in den Kirchenliedern in der Zeit von Beginn der Reformation bis gegen Ende des Jahrhunderts nicht wie bei uns der höchsten Stimme, sondern einer Mittelstimme, am häufigsten dem Tenor, zugeteilt. Dies aus dem Kunstgesang entnommene Verfahren, dem wir schon bei den Niederländern begegnen, finden wir in allen Gesangbüchern jener Zeit und nur Ausnahmen zufälliger Art treten uns abweichend entgegen. Wie hinderlich dies der Gemeinde in ihrem Gesange beim Gottesdienste sein musste, wie sehr durch die über der Melodie angebrachten Stimmen, die sich oft in selbstständigen melodischen Figuren ergingen, diese verdunkelt und unkenntlich gemacht werden musste, leuchtet ein, und viele klagende Stimmen der damaligen Zeit bestätigen dies zur Genüge. In den

ältesten Bearbeitungen von „Ein' feste Burg" vom Jahre 1540 und 1544 findet man die Melodie im Basse, als Grundlage des Ganzen, eine in jener Zeit seltene Stellung der Hauptmelodie, durch die wohl, wie v. Winterfeld bemerkt, im Sinne der damaligen Tonmeister bezeichnet werden soll, dass ein fester Glaube, wie der in Liede webende, wahrhaft auf den Felsen baue, auf welchen die Kirche gegründet sei; dass auf den Tönen, worin er so lebendig ausgesprochen sei, am würdigsten ein Verein von Stimmen ruhe, der, von ihnen sicher getragen, auch ihre Bedeutung wiederum auf das treffendste künde. Erst später, wie ich noch besonders erwähnen werde, wurde die Melodie mit Bewusstsein in die Oberstimme verlegt, erst dann findet sich auch, was wir uns als untrennbar vorzustellen gewohnt sind, die Thätigkeit des Sängers und Setzers wirklich vereinigt, während bis dahin — die Art, wie Luther mit Walter arbeitete, lässt dies schon erkennen — die Funktionen beider immer noch geschieden waren. Als einen der frühesten Tonmeister der evangelischen Kirche, als Mitarbeiter Luther's, gebührt Walter eine ehrenvolle Stellung in der Geschichte. Seltene Gaben, hoher Geistesschwung können ihm jedoch nicht nachgerühmt werden, kaum eine sinnreiche Anordnung seiner Tonsätze. Er ist hochzuschätzen als ein solcher, welcher Begabteren die Bahn ebnete; sein Streben aber war ein beschränktes, ein solches, wozu Verstand, Fleiss, Kenntnis den erfahrenen Künstler befähigen. Walter hat im Laufe seiner Thätigkeit von 26 Jahren Fortschritte gemacht, wie verschiedene Ausgaben der Gesangbücher beweisen, zu einer wirklichen Erfassung aber des Höheren ist er nicht gelangt. Bemerkenswert ist, dass in den späteren Ausgaben bei ihm mehr und mehr schon die Melodie ihr Recht in der Oberstimme erlangt, und es ist zu sagen, dass er allerdings schon eine Ahnung von einer solchen Entfaltung gehabt hat, zu wirklich klarer Gestaltung aber ist er trotz alledem nicht gelangt.

Ich gedenke jetzt eines anderen Tonsetzers, den man gewöhnlich ebenfalls unter Luther's Mitarbeitern auf dem Gebiete des Kirchengesanges nennt. Es ist dies Ludwig Senfl. Dieser bei weitem bedeutendere Meister war aus Zürich, nach anderen aus Basel gebürtig. Seine erste Ausbildung erhielt er in der letztgenannten Stadt, trat von da in die Kapelle Kaiser Maximilian's I. zu Innsbruck und fand dort an dem berühmten Heinrich Isaac einen trefflichen Lehrmeister. Später kam er in die Dienste der Herzöge von Bayern, wo wir ihn um das Jahr 1530 finden; um die Mitte des Jahrhunderts scheint sein Tod erfolgt zu sein. Ueber sein Verhältnis zu Luther geben uns ein-

zelne Aeusserungen desselben in seinen Tischreden Nachricht, sowie ein freundliches Schreiben Luther's an ihn, datiert Koburg, den 14ten Oktober 1530. In dessen Tischreden wird erzählt, wie er, am 17ten Dezember 1539, da er die Sänger zu Gast hatte, nachdem etliche Motetten Senfl's gesungen worden waren, sich sehr verwundert, diese gelobt und geäussert habe: „Eine solche Mutetten vermöcht ich nicht zu machen, wenn ich mich auch zureissen sollt, wie er denn wiederum nicht einen Psalm predigen könnte, als ich. Darum sind die Gaben des Geistes mancherlei, gleichwie auch in einem Leibe mancherlei Glieder sind. Aber niemand ist zufrieden mit seiner Gabe, und lässt sich nicht genügen an dem, das ihm Gott gegeben hat; alle wollen sie der ganze Leib sein, nicht Gliedmassen!" — Senfl ist nach zwei Seiten hin von Bedeutung. Er teilte die im 16ten Jahrhundert überhaupt verbreitete Neigung, die neue Kunst auch mit dem klassischen Altertum in Verbindung zu bringen, indem er Oden des Horaz in Musik setzte, sodann durch das, was uns hier zunächst interessiert: seine geistlichen Gesänge. Bestand dort die Hauptaufgabe mehr in dem engen Anschmiegen an den Dichter und musste daher die Melodie einen überwiegend deklamatorischen Charakter zeigen, so war auf dem letztgenannten Gebiet dagegen der freieste Spielraum für die Entfaltung der neu gewonnenen Kunstmittel, und hier konnte sich daher Senfl insbesondere als Tonsetzer zeigen, sodass ihn v. Winterfeld als den bedeutendsten Meister jener Zeit bezeichnet, seine Arbeiten als Muster, wenn auch nur für jene Zeit: „Senfl hat in den beiden Richtungen, in denen er schuf, die Eigentümlichkeit seines Geistes bedeutsam ausgeprägt, er hat in seinen Werken Kräfte entwickelt, Geheimnisse der Tonkunst offenbart, die bei Nachfolgern und Schülern in harmonischem Zusammenwirken, in stets mehr aufgeschlossenem Verständnisse, eine schönere Entfaltung der Melodie anbahnten." — Winterfeld nennt ihn weiter den mutmasslich ersten, der die Thätigkeit des Sängers und Setzers in sich vereinigt habe. Endlich heisst es: „Doch aller dieser grossen Vorzüge ungeachtet, die ihn auf die Höhe seiner Zeit stellen in seiner Kunst, war er doch nur ein Vorläufer, eine Weissagung dessen, was erst später sich erfüllen sollte in echter harmonischer Entfaltung, die auch dem sinnreichsten Baue eines Tonsatzes erst seine volle Bedeutung gewährt. Der grossartigen Anlage, des tiefen Gefühls der jedesmaligen Aufgabe wegen können wir seine Werke als Muster nennen, aber nur für seine Zeit, weil jene Entfaltung eben nur erst in ihnen zu dämmern und hervorzubrechen beginnt; die Vollendung der Kunst war, bei aller Herrschaft über die Mittel,

so wenig in ihnen, als in jenen alten Bildern, an denen die Tiefe und Wahrheit der Empfindung, der fromme Ernst, die Reinheit der Motive uns entzückt, während die Dürftigkeit der Formen, die Unfreiheit der Bewegungen uns doch erinnern, dass Geist und Form hier einander noch nicht völlig durchdrungen haben.

Es kann natürlich, wie ich auch schon im Eingange bemerkt, hier nicht der Zweck sein, nachdem ich Ihnen diese wichtigsten Thatsachen vorgeführt habe, noch weiter in das Einzelne herabzusteigen. Ich übergehe darum die Namen aller der Tonsetzer zweiten und dritten Ranges, welche, dieser Stufe der Kunstentwicklung angehörend, in Winterfeld's Werk eine ausführliche Darstellung gefunden haben. Mit dem hier Erwähnten ist die erste Epoche des evangelischen Gesanges, die sich bis zum Tode Luther's erstreckt, abgeschlossen. Das Streben des zweiten Zeitraums ging jetzt dahin, die verworrenen Ahnungen des ersten zu erfüllen. Die künstliche Stimmenverwebung sollte der einfachen Fasslichkeit weichen, der im Tenor ruhende von anderen Stimmen verdeckte Gesang in die klangreichere, allen vernehmliche Oberstimme verlegt, der Rhythmus entschiedener, die Entfaltung der Harmonie lebendiger werden, um das Ziel zu erreichen, welches in dem grössten Tonkünstler dieser Zeit, Johannes Eccard, verkörpert erscheint. Eccard ist der Repräsentant der zweiten Epoche, welche die höchste Blüte und Vollendung des evangelischen Gesanges umfasst. Die dritte Epoche wird sodann eröffnet durch die neuen Formen der weltlichen Musik. Der grosse, durch Erfindung der Oper hervorgerufene Umschwung in der italienischen Musik beginnt allmählich seine Einflüsse auch auf Deutschland zu äussern, und die alte kirchliche Kunst in ihrer Reinheit zu zerstören. Diese Epoche dauert bis zum Ende des 17ten Jahrhunderts und findet ihr Ziel und ihre Vollendung in der vierten, die, am Ende des 17ten Jahrhunderts beginnend, bis auf Händel und Bach sich ausdehnt. Mit Seb. Bach ist diese gesamte Zeit völlig abgeschlossen; er bezeichnet den Endpunkt dieser schon in der vorigen Vorlesung charakterisierten ersten grossen Hauptepoche der deutschen Musik, deren besondere Stufen ich Ihnen hier in einem Ueberblick gezeigt habe.

Die nähere Betrachtung derselben wird die Aufgabe der folgenden Vorlesung sein.



NEUNTE VORLESUNG.



Fortgang nach Luther's Tode. Osiander. Johannes Eccard. M. Prätorius. Schütz. Orgel- und Klaviermusik: M. Prätorius. Scheidt. Pachelbel. Ammerbach. Die Suite und die Sonate. Kuhnau. Die Laute.

Eine geschichtliche Entfaltung im eigentlichen Sinne, d. h. ein Anwachsen, ein Mehren durch Benutzung des bereits Gewonnenen und Hinzufügung von neuen Erfindungen im Laufe der Zeiten können wir nur dem lutherischen Kirchengesange beimessen; nur ihn können wir einen lebendigen Spiegel fortgehender Entfaltung frommen, evangelischen Sinnes nennen. Der calvinische Kirchengesang — um dies hier beiläufig zu erwähnen —, einmal festgestellt, war nicht sowohl eine Blüte des inneren, frommen Lebens seiner Kirche, als vielmehr ein zu deren Ordnung ein für allemal Vorgeschriebenes, der Kunst, welche dort keine Stelle fand, fortan Unzugängliches. Er bildet, wenn auch evangelisch, dennoch im Gegensatz zu der frischen Entwicklungsfähigkeit des lutherischen, ein getrenntes, fremdes, höchstens ein benachbartes Gebiet.

Die Hauptentwicklungsstufen des eben genannten, des lutherischen Kirchengesanges, haben Sie schon in der letzten Vorlesung kennen gelernt. Es ist heute unsere Aufgabe, nach Anleitung des v. Winterfeld'schen Werkes, diese noch etwas näher zu betrachten.

Nach Luther's Tode, in der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts, war eine Wendung von grosser Wichtigkeit in der protestantischen Kirche eingetreten. Der Katholizismus hatte sich von den ersten ihm beigebrachten Niederlagen erholt und erhob sich wieder mit erneuter Kraft. Auf dem ihm gegenüberstehenden Gebiet dagegen waren innere Spaltungen eingetreten, die neue Kirche war für solche Angriffe durchaus nicht gerüstet und viel des schon

gewonnenen Terrains ging ihr wieder verloren. Kämpfte man aber früher für das nach langer Verdunklung wieder klar hervorstrahlende göttliche Wort mit jugendlicher Begeisterung, so verschwand später diese Glaubensfreudigkeit und Kampfesrüstigkeit immer mehr; man fühlte sich bedrängt, gereizt, verwirrt, zerstört, und Bitterkeit, Argwohn, Misstrauen, Hass verscheuchte die Begeisterung. Unter den Glaubensgenossen selbst war die alte Zuversicht, das feste Verlassen auf einander gewichen; alle gehässigen Regungen der Leidenschaft hatten den Gegenstand des Kampfes, das heilige Wort selbst, den Streitenden immer mehr in die Ferne gerückt. In der Verwirrung der Gemüter musste der Starrsinn für Glaubenskraft gelten, der geistliche Hochmut für priesterliche Würde. Was in frischer Kraft begonnen, konnte unter solchen Umständen, in einem solchen Boden nicht weiter gedeihen. Das rege, empfindungsreiche Leben ging verloren und mit dem Lehrstreit nahm ein trockenes, lehrhaftes Gepräge überhand. In dem Kirchenliede, demjenigen, worauf es uns hier zumeist ankommt, sehen wir wohl noch den ursprünglichen evangelischen Geist, aber seine volle Offenbarung webt nicht mehr in ihm, sie ist übergegangen auf eine andere, verwandte Kunst, die Tonkunst. Diese war den hemmenden Einflüssen der Zeit entrückt, der Stoff, in welchem sie bildete, war davon unberührt geblieben, in ihr strahlte daher jener Geist zu Ende des Jahrhunderts am lebendigsten aus. Die Tonkunst ist daher im vollsten Sinne die Kunst jener Zeit; die getrennten Geister finden in ihr ein Band, das sie verknüpft; in ihr lebte jener Friede, in welchem für die begabtesten, edelsten Geister jeder Streit geschlichtet war. Sie ist die frischeste Blüte jener Tage. So wurde dieselbe im Laufe des Jahrhunderts eine immer freiere, selbstständigere Kunst, und am Ende desselben erblicken wir sie über die Dichtung herrschend auf der höchsten Stufe ihrer Entwicklung.

Das Bezeichnende des Tonsatzes geistlicher Liedweisen um die erste Hälfte des 16ten Jahrhunderts war die künstliche Stimmenverwebung, welche anfangs die in der Tenorstimme erscheinende Kirchenmelodie umgab, im Fortgange der Zeit aber, je länger je mehr, von ihr in der höchsten Stimme beherrscht wurde. Mit diesem Uebergange der Melodie dahin, wo sie in den hellsten und klangreichsten Tönen am meisten sich geltend machen konnte, bahnte sich nach und nach eine neue Art des Tonsatzes an, durch den später jener ältere, kunstreiche erst seine rechte Bedeutung gewann. Es war der einfache, auf harmonische Entfaltung der Singweise gerichtete. Nur dadurch, dass man den einfachen harmonischen Tonsatz der künstlichen Stimmenverwebung vorzog, und

der Melodie die dauernde Stellung in der Oberstimme anwies, konnte die Tonkunst in ein wahrhaft förderliches Verhältnis zu der Gesamtheit des Volkes treten.

Der erste, der den entscheidenden Schritt mit vollem Bewusstsein that, war der württembergische Oberhofprediger Lucas Osiander in seinem Werke: „Fünfzig geistliche Lieder und Psalmen mit vier Stimmen auf kontrapunktsweise also gesetzet, dass ein' ganze Christliche Gemeinde durchaus mitsingen kann.“ In seiner für die nähere Kenntnis des Zustandes des evangelischen Choralgesanges überhaupt wichtigen Zuschrift an die Schulmeister Württembergs vom 1. Januar 1586 erklärt er ausdrücklich: „Ich zweifle aber nicht, es werden etliche Komponisten und Musici, ihnen diese meine ringfüge Arbeit anfangs nicht allerdings gefallen lassen. Derowegen ich hierüber kurzen Bericht thun will, warumb ich diese Kompositiones ebenso, und nicht anderst, gemacht hab. Ich weiss wohl, dass die Komponisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das thut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich, der gemeine Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist, und kann nicht mitsingen. Darum habe ich den Choral in den Discant genommen, damit er ja kenntlich, und ein jeder Laye mitsingen könne.“ Mit der Erfüllung und Erreichung dieses Hauptzweckes, dass ein jeder Christ mit einstimmen könne, war der evangelische Kirchengesang unmittelbar dem höchsten Ziele seiner Ausbildung zugeführt. Osiander bestrebte sich, den einstimmigen Gesang der Gemeinde mit dem kunstmässig gesetzten und ausgeführten mehrstimmigen Choral des Sängerchors in lebendige Verbindung zu bringen, damit beide, der einstimmige Gesang der Gemeinde mit der Musica figuralis, wie man den Kunstgesang nannte, „fein bei einander zu bleiben und beides einen lieblichen Concentus (Harmonie) gebe,“ was zu der Annahme berechtigt, dass eine derartige Verbindung beider Gattungen bis dahin noch nicht gebräuchlich gewesen ist. Auch nicht einmal der Gebrauch der Orgel zur Begleitung des Gemeindegesanges ist als wahrscheinlich vorauszusetzen. Es scheint, den Andeutungen nach, ein zwischen Sängerchor und Gemeinde mehr abwechselndes Singen stattgefunden zu haben, sodass der Chor das Lied zuerst vortrug und die Gemeinde nachsang. Dass aber in der That der alte Choral trotz seiner reichen, oft nicht leicht auszuführenden Harmonie und seiner rhythmischen Mannigfaltigkeit von der Gemeinde gesungen worden, und nicht dem Vortrage eines geschulten Sängerchors allein überlassen war, darüber haben wir bestimmte Zeugnisse. Einer der bedeutendsten, nachher noch zu erwähnenden Ton-

künstler, Hans Leo Hassler, sagt ausdrücklich in der Vorrede zu seiner Sammlung von geistlichen Liedern, dass er gesucht habe, die in der Kirche gebräuchlichen Lieder in solche Harmonie zu bringen, dass „der Choral in Discantu, wie er an ihm selbst gehe, deutlich gehört werden möchte und die Gemeine zugleich mit einstimmen und mitsingen könne.“

Winterfeld nennt nun in seiner Schrift eine Anzahl von Männern, welche auf dem betretenen Wege fortgingen; zunächst Samuel Marschall zu Basel, sodann den wichtigeren Seth Calvisius, seit dem Jahre 1594 Kantor an der Thomasschule zu Leipzig. Das Choralwerk desselben wurde zu seiner Zeit hochgeschätzt, und erlebte in 25 Jahren fünf Auflagen; ferner Bartholomäus Gesius, Hieronymus Prätorius, David Scheidemann, Hans Leo Hassler, Gotthard Erythräus und m. a. Ueber Hassler will ich noch einige Worte beifügen, da er zu den grössten Tonkünstlern seiner Zeit gehört. Er war zu Nürnberg um 1564 geboren. Sein Vater Lucas Hassler, ein von Joachimsthal in Böhmen nach Nürnberg eingewanderter Tonkünstler, sandte den Sohn in seinem zwanzigsten Jahre nach Venedig, um dort von dem berühmten Andreas Gabrieli in der Setzkunst unterrichtet zu werden, wo er dann mit dessen Neffen, Johannes Gabrieli, seinem Mitschüler, eine enge Freundschaft schloss, sodass er auch später mit ihm in stetem Verkehr blieb. Im Jahre 1585 stand er bereits als Organist im Dienst des Grafen Octavian Fugger zu Augsburg. 1602 finden wir ihn am Hofe des kunstliebenden Kaisers Rudolf II.; er stand von dieser Zeit an in dessen Diensten. Das Jahr 1612 ist sein Todesjahr. Seine Thätigkeit gehört aber überwiegend noch dem 16ten Jahrhundert an, denn im Laufe desselben erschienen die meisten seiner Werke. Von vorzüglicher Wichtigkeit sind seine „Kirchengesäng, Psalmen und geistliche Lieder, auf die gemeinen Melodeyen mit vier Stimmen simpliciter gesetzt!“ (1608.) In der Vorrede sagt er, nachdem er schon vor wenig Jahren „nur etliche teutsche geistliche Gesäng auf den contrapactum simplicem mit vier Stimmen solcher Art und Massen gesetzet, dass dieselbigen auch in den christlichen Versammlungen von dem gemeinen Manne neben dem Figural mitgesungen werden könnten,“ so habe er auch jetzt die anderen Gesänge und Psalmen nachfolgen lassen wollen, u. s. w. Ein anderes Werk desselben Tonsetzers: „Psalme und christlichen Gesänge mit vier Stimmen, auf die Melodeyen fugweiss komponiert,“ gab Kirnberger 170 Jahre später auf Veranlassung der Prinzessin Amalie von Preussen wieder in Druck. Dieser

sagt von demselben, „es sei durchgängig besonders schön, der Kunst gemäss, erhaben und mit vielem Geschmack behandelt“ und spricht die Hoffnung aus, es werde dahin mitwirken helfen, dass die Kunst der Musik, welche heutzutage durch ungelehrte Komponisten so jämmerlich misshandelt werde, vielleicht wieder emporkomme und aus den Wolken der Unwissenheit und Geschmacklosigkeit sich hervorthue.“

Der bedeutendste Meister dieser Epoche, welche durch ihn zum Abschluss und zur Vollendung kam, ist Johannes Eccard. Er ist wichtig als Sänger in doppelter Beziehung, indem er neben demjenigen, was er dadurch für den Gemeindegesang war, auch einen lebendigeren Zusammenhang desselben begründete mit dem Kunstgesange; als Setzer zeigt er sich in ganz neuem Sinne, von der hervorstechendsten Bedeutung; die Gabe des Sängers und Setzers ist in damals höchster Weise bei ihm vereinigt. Eccard wurde im Jahre 1553 in der thüringischen Reichsstadt Mühlhausen an der Unstrut geboren. Seine Eltern sendeten ihn zu seiner Ausbildung nach München, ihn der Leitung des berühmten Orlandus Lassus übergebend. Dieser Aufenthalt fällt wahrscheinlich in die Zeit von 1571 bis 1574, in dieselbe Zeit, wo Lassus (im Jahre 1571) eine Reise nach Paris unternahm. Es ist wahrscheinlich, dass der damals achtzehnjährige Eccard ihn auf dieser Reise begleitete, wo ein Gehilfe, zumal ein thätiger, lebensvoller, aufgeweckter, wie dieser von Zeitgenossen geschildert wird, ihm besonders erwünscht sein musste. Ein fünfstimmiges französisches Lied Eccard's scheint eine Frucht dieser Reise, oder doch eine Erinnerung an dieselbe zu sein. Im Jahre 1574 wurde von Carl IX. des Lassus Gegenwart in Paris, ja sein fortwährender Dienst an seinem Hofe verlangt. Der Herzog von Bayern willigte nicht allein in diese Reise, er forderte jenen dazu auf. Lassus unternahm dieselbe, kehrte aber, da er unterwegs den Tod des Königs erfuhr, wie ich schon früher bei der Besprechung dieses Meisters erwähnte, schnell wieder um. Dies wurde jedenfalls für Eccard eine Veranlassung, schon vor der Abreise von seinem Lehrer zu scheiden, da er dauernd ihm in die Fremde nicht zu folgen wünschte. Sein erstes Tonwerk veröffentlichte er 1574 zu Mühlhausen. Möglich, dass er um diese Zeit dort anwesend war; wahrscheinlich indes, dass er erst auf Umwegen in seine Vaterstadt gelangte, über Augsburg nach Venedig ging, dort die Bekanntschaft des Andreas Gabrieli machte, und erst einige Monate nach seiner Abreise von München in seiner Heimat eintraf. Später erblicken wir ihn in den Diensten des Grafen Fugger, jedenfalls durch

L a s s u s' Empfehlung. Von langer Dauer war indes dies Verhältnis nicht. Der Ruf eines kunstliebenden Fürsten entfernte ihn weit von seinem damaligen Aufenthalte und seiner Vaterstadt, an einen Ort, wo er die frischeste, erfolgreichste Thätigkeit seines Lebens entfalten sollte. Er ging infolge erhaltener Einladung in den 80er Jahren des 16ten Jahrhunderts nach Königsberg, anfangs als Vizekapellmeister, und wurde im Jahre 1599 zum wirklichen Kapellmeister ernannt. Dort blieb er bis zum Jahre 1608, wo er einem Rufe nach Berlin als Kapellmeister folgte. Sein Todesjahr ist das Jahr 1611. Schon im Jahre 1574 ist E c c a r d, wie ich soeben erwähnt habe, mit einem Werke hervorgetreten; es enthält unter dem Titel: Odae sacrae, zwanzig Gesänge zu fünf und mehr Stimmen. Ein zweites erschien im Jahre 1577, woran jedoch noch ein anderer Tonsetzer sich beteiligt hatte. Ein anderes, der Familie F u g g e r gewidmet, entstand 1578, als er sich im Dienste derselben befand. Im Jahre 1589 erschienen zu Königsberg 25 teils fünf-, teils vierstimmige geistliche und weltliche Lieder E c c a r d's. Es folgten hierauf 20 lateinische Oden L u d w i g H e l m b o l d's, Mühlhausen 1596. Sein Fürst hatte ihm im Jahre 1586 den Auftrag gegeben, über die Weisen der in Preussen gebräuchlichsten Kirchengesänge fünfstimmige Tonsätze anzufertigen. Dies hatte er nach und nach gethan, und sie in zwei Teile gebracht, deren erster 24 Tonsätze enthielt über Zeit- und Festlieder, der zweite aber 31 über Katechismuslieder, Psalmlieder, Lehr-, Bet- und Lobgesänge, sodass in beiden 55 Melodien behandelt waren. Beide erschienen zu Königsberg im Jahre 1597. In der Vorrede sagt er: Einige hätten wohl früher schon die Melodien der gebräuchlichsten Kirchenlieder in eine solche Harmonie gebracht, dass der Choral, wie er an sich selbst gehe, in der Oberstimme deutlich gehört werde, und die Gemeinde denselben zugleich mit einstimmen und singen könne. Dies sei nur zu loben. Dennoch „ist doch noch zur Zeit kein Cantional, darin nach musikalischer Art was anmutiges und der Kunst gemässes enthalten wäre, zu uns anhero in Preussen gelanget." Er hoffe demnach mit der gegenwärtigen Arbeit der christlichen Gemeinde gedient zu haben, „welche die gewöhnliche Kirchen-Melodey aus dem Discantu wohl und verständlich hören, und bei sich selbst nach ihrer Andacht singende, imitieren könne;" aber auch erfahrene Künstler würden „ihnen solche Arbeit, angewendete Mühe und Fleiss günstig gefallen lassen," und schliesst mit der Bemerkung, dass er sich in Führung des Chorals nach den preussischen Kirchen in Königsberg, wie derselbe darin gesungen werde, gerichtet habe. Ist nun in den früheren Werken E c c a r d's die Eigentümlichkeit

desselben noch unentwickelt, erscheint darin der Einfluss fremder Individualitäten überwiegend, deutet alles nur auf einen Künstler, der das Erlernte fortübt, so bezeichnen die zuletzt genannten fünfstimmigen Choralsätze über 55 Kirchenmelodien, sowie ein zweites ein Jahr später (1598) erschienenes Hauptwerk: „Preussische Festlieder durchs ganze Jahr, mit fünf, sechs bis acht Stimmen“ die Stufe seiner Meisterschaft, wodurch er bis über die Mitte des 17ten Jahrhunderts hinaus in der durch ihn und durch die beiden genannten Werke gegründeten preussischen Tonschule Höhepunkt und Muster wurde. Durch die Vereinigung der Gaben des Sängers und Setzers war die Aufgabe allmählich eine andere geworden; die Melodie war nicht mehr ein von aussen her Bedingendes und Beschränkendes; durch sie empfing die Thätigkeit des Setzers erst Gestalt, Bedeutung und Leben. Die notwendigen Folgen dieser neuen Stellung des Tonkünstlers waren namentlich zweierlei: der Uebergang des Hauptgesanges in die Oberstimme, damit, was nun wahrhaft Gegenstand der Aufgabe geworden war, vernehmbarer werde, sodann die grössere Vereinfachung des Satzes, die vermehrte Sorgfalt für bedeutsames Verhältnis der einzelnen Zusammenklänge, welche in die Glieder der Melodie, als ihre höchste Spitze, ausliefen; nur so konnte dem Sinne, in welchem der Künstler jetzt zu schaffen hatte, genügt werden. Damit hatte sogleich die Aufgabe mehrstimmiger Betonung auch einer gegebenen, fremden Melodie eine wesentlich veränderte Gestalt empfangen, es zeigte sich die Notwendigkeit, dass auch diese überall in die Oberstimme übergehe. Sollte es aber bei jener Vereinfachung des Tonsatzes, die damit so nahe zusammenhing, verbleiben, so stand zu befürchten, dass die Setzkunst in dem bisherigen Sinne darüber zu Grunde gehe. Denn das blosse Ordnen und Erfinden angemessener Zusammenklänge für die einzelnen Schritte der Melodie, ohne eigentümliche melodische Ausgestaltung der verbundenen Stimmen, in denen jene dargestellt wurden, ohne sinnreiche Beziehungen derselben zu einander, schien diesen Namen nicht zu verdienen. Mancherlei Zweifel mussten die Tonsetzer beunruhigen, auch Eccard konnten sie nicht fremd bleiben, und es ist nichts natürlicher, als dass wir bei ihm neben dem Bilden auf dem bisher betretenen Wege Versuche gewahr werden, eine neue Bahn zu finden, wo dem Sänger wie dem Setzer, die in unserem Meister sich verbanden, in gleicher Art Genüge geschehe. Derartige Bestrebungen findet v. Winterfeld in dem 1589 erschienenen Werke, und es würde dies demnach als eine Vorstufe für die späteren Hauptwerke zu bezeichnen sein. Dies namentlich ist darin bemerkenswert, dass Eccard hier in gleicher

Weise als Erfinder auftritt; nur mit der schöpferisch bildenden Kraft konnte die in gleichem Sinne ausgestaltende erwachen und der Künstler befähigt werden, dann auch in das Gegebene, gleich einer eigenen Schöpfung, sich belebend zu vertiefen. Jetzt erhielt er durch die Aufforderung seines Fürsten, des Markgrafen Friedrich Georg, eine äussere Veranlassung; eine innere war ihm gegeben durch die Vereinigung des Sängers und Setzers in ihm, und die neuen Anforderungen an seine Kunst, die ihm daraus unmittelbar erwuchsen. Endlich kamen auch noch Anregungen durch Osiander, und diesem verwandte Bestrebungen. Osiander hatte die Ausgestaltung der einzelnen Stimmen der Tonfülle ihres Zusammenklingens nachgesetzt. Eccard lobte die fromme Absicht des Tonsetzers, die verständige Ausführung, allein er vermisste die Kunst im höheren Sinne, die lebendige Gliederung des Einzelnen zu einem Ganzen. Auf diesem Wege des Forschens und Vergleichens bildete sich ihm, was bei Osiander als Ziel des Strebens erschienen war, zur Grundlage des seinigen aus; aus Zweifeln, Erwägen, Suchen der rechten Mittel, um das Bild des mehrstimmigen Kirchenliedes, wie es in seinem Inneren lebte, zu klarer Anschauung zu bringen, erwuchs endlich schöpferisches Gestalten. Die vornehmste Schwierigkeit beruhte darin, dass in engen Raum zusammengedrängt werden musste, was da, wo die Leitung der Gemeinde, der kirchliche Gebrauch nicht in der Aufgabe lag, nach Gefallen breiter ausgedehnt werden durfte. Diese Gedrängtheit der Stimmenverwebung musste erreicht werden, ohne dass sie Spuren irgend eines Zwanges an sich trug. So dient nun bei Eccard die kunstvolle Begleitung stets nur der Hauptstimme; sie ist ihr, was einem wohlgebauten Leibe seine innere Gliederung, in der seine Schönheit vollkommen zur Anschauung gelangt. Das Ganze erscheint nur als ein gewaltiger, doch klarer Strom einfacher Harmonie, in der Polyphonie die Homophonie, und auf diese Weise wurde eine neue Art in der Behandlung des Chorals geschaffen. Auch auf das Orgelspiel als Begleitung des Gemeindegesanges hat Eccard eine sehr erhebliche Einwirkung geübt. Zur Zeit desselben fand noch nicht ein solches Verhältnis zum Kirchengesange statt, wie es gegenwärtig besteht. Die Orgel diente früher nur zur Begleitung des Kunstgesanges, sowie für selbständige Leistungen des Organisten. Durch die Anregungen Eccard's konnte die Anwendung der Orgel in später üblicher Weise nicht lange mehr ausbleiben. — War es bisher die Absicht unseres Meisters, dem Gemeindegesange die Kunst zuzugesellen, so wollte er auch noch auf einem anderen Wege ähnliches erreichen, damit die Kunst, dem

Kirchengesange sich näher anschliessend, als dessen höhere Blüte erscheine und auch in ihren tiefsinnigsten, reichsten Erzeugnissen Geist und Gemüt der Gemeinde in Anspruch nehme, nicht allein nach dem Beifall der Kunstgelehrten ringe. Dies zu leisten, eine kirchliche Kunst in echt evangelischem Sinne zu schaffen, hat Eccard in seinen preussischen Festliedern gestrebt. Die höhere Kunst sollte auch nicht schroff dem Gemeindegesang gegenüberstehen, wie in dem alten kunstreichen Motett, sie sollte aber auf der Grundlage beruhen, die für evangelischen Kirchengesang die allgemeine war, der des Liedes, — daher der Name „Festlieder" — also eine Vereinigung des Motetts und des Liedes anstreben. Die Hauptaufgabe von Eccard's künstlerischem Bilden war demnach die Liedform. Als Setzer hat er die kirchliche, dem Gemeindegesang angehörende Melodie des geistlichen Liedes, wie er sie vorfand als ein Gegebenes, nach ihrem inneren Reichtum, ihrer harmonischen Bedeutsamkeit zur Anschauung gebracht, ohne deshalb auf die Kunst der Stimmenverwebung verzichten zu müssen, die er, wenn ihr auch die Natur seiner Aufgabe nur beschränkten Raum zu gewähren schien, dennoch mit Meisterschaft dabei entfaltete. Als Sänger hat er den Schatz an Singweisen zwar um einige bereichert, aber mit viel grösserem Erfolg für den Kunstgesang erfunden. Dies geschah in den Festliedern, einer Form, in der Mannigfaltiges und Einfaches, Fülle und Klarheit verschmolz. So steht er auf der Höhe der Kunst, nicht allein seiner Zeit. Er hat Nachfolger gefunden, aber keinen, von dem er in seinem Sinne übertroffen worden wäre. Deshalb ist er von grösster Bedeutung für die Geschichte der evangelischen Kirche.

Ich habe versucht, durch Auszüge aus der Schrift v. Winterfeld's, meist mit des Verfassers eigenen Worten, Ihnen die Hauptpunkte der ersten beiden sich bis in das 17te Jahrhundert erstreckenden Epochen anzudeuten. Ich wende mich jetzt der nun beginnenden Umbildung des Kunststiles zu, muss mich aber, da ich in der eben beendeten Darstellung schon die mir gesteckten Grenzen der Ausführlichkeit etwas überschritten habe, hier um so kürzer fassen.

Jetzt ist es nicht mehr eine stetig sich entwickelnde Richtung, die wir verfolgen können, es stehen deren nun zwei neben einander. Lange noch und kräftig waltet im 17ten Jahrhundert die eben besprochene fort, die wir bis dahin zur höchsten Blüte entfaltet sahen; von Italien her aber bahnt sich eine neue an, wesentlich verschieden von der älteren dadurch, dass sie auf dem Kunstgesange, bewusster künstlerischer Absicht beruht, die Tonkunst zu einem lebendigen

Werkzeug für den Ausdruck mannigfacher, wechselnder Bewegungen des Gemüts umbildet, und die zu grosser Höhe gesteigerte Ausbildung der Kunstmittel nach allen Seiten hin für die Ergötzung des Ohres in Anspruch nimmt. Es entsteht eine neue Art des kirchlichen Kunstgesanges, ein neues Verhältnis desselben zu dem der Gemeinde. Es ist nun auch jene Zeit der ersten Begeisterung vorüber, in der aus der Gemeinde selbst die Weisen ihrer geistlichen Lieder hervorgingen; die Erfindung derselben ruht jetzt in der Hand begabter Kunstmeister. — Winterfeld im zweiten Bande seines Werkes widmet beiden Richtungen eine ausführliche Betrachtung. Er macht, was die ältere betrifft, noch verschiedene beachtenswerte Tonsetzer namhaft, u. a. Walliser, Bodenschatz, Moritz, Landgraf von Hessen, Melchior Frank, er bezeichnet eine preussische Tonschule unter den unmittelbaren Nachwirkungen Eccard's, bespricht, unter anderen dieser zugehörigen Männern, Johann Stobäus, Heinrich Albert, auf den ich demnächst noch einmal zurückkommen werde, und bezeichnet endlich auch noch mehrere Tonsetzer unter der allgemeinen Ueberschrift: die Berliner geistlichen Sänger. Hier jedoch kommt es uns nicht mehr darauf, sondern ausschliesslich auf die neu hervortretenden Richtungen und deren Repräsentanten an.

Die neue Richtung in Italien äusserte sich dort zunächst durch Ankämpfen gegen die Kunst sinnreicher Stimmenverwebung, gegen den Kontrapunkt. Es galt, wie Ihnen aus der früheren Darstellung schon bekannt, dem Worte wie der Form des Dichters mehr Bahn zu brechen. Es entstand der Einzelgesang, das Rezitativ. In gleicher Weise trachtete man, in den Tönen und ihren gegenseitigen Verhältnissen neue Mittel zu entdecken, um eine lebhaftere, tiefere Bewegung der Gemüter zu erreichen. So entstand die Chromatik, und das allmähliche Erlöschen der alten auf Entwicklung des diatonischen Systems in sich selbst beruhenden Grundformen des geistlichen Gesanges ergab sich als Folge. Endlich bemühte man sich, die der Form des kunstgerechten mehrstimmigen Satzes vorgeschriebenen Schranken zu lockern, ja sie aufzuheben. So entstand, wie auch schon früher erwähnt, der Generalbass, eine die freiere Bewegung der übrigen Stimmen sichernde Grundstimme, und mit ihr die Form des Konzerts; im Zusammenhange aber mit dieser Form die Verbindung selbständigen Instrumentspiels mit dem Gesange.

Der erste, welcher diesen Weg betrat, war Michael Prätorius, geb. in Thüringen im Jahre 1571, gest. 1621, Kapellmeister und Kammerorganist am Braunschweig-Lüneburger Hofe. Prä-

torius, einer der thätigsten und strebsamsten Männer seiner Zeit, steht an der Grenzscheide des 16ten und 17ten Jahrhunderts, und wenn auch nicht von ihm gesagt werden kann, dass er in der Kunstrichtung des einen oder des anderen schaffend vorangegangen, so haben doch beide Richtungen in ihm ein sinniges Verständnis und eine kunstgeübte Hand gefunden. Von ungleich grösserer Wichtigkeit war der bedeutendste Tonmeister dieser Zeit, Heinrich Schütz, derselbe, von dem ich früher erwähnte, dass er der erste gewesen sei, welcher die Oper nach Deutschland verpflanzte. Schütz war früheren Angaben gemäss geboren zu Köstritz im Voigtlande, im Jahre 1585. Chrysander in seinem in der ersten Vorlesung Ihnen bereits namhaft gemachten Werke über Händel dagegen bezeichnet als seinen Geburtsort Weissenfels (?), und nennt ihn den Sohn des dasigen Bürgermeisters. Jedenfalls verlebte er dort nur die frühere Jugend, denn er kam, 13 Jahre alt, als Singknabe in die Hofkapelle des Landgrafen Moritz von Hessen-Kassel. Nach einigen Jahren bezog er mit seinem Bruder -- auch für wissenschaftliche Ausbildung war in seiner Stellung gesorgt worden — die Universität Marburg, sich der Jurisprudenz zu widmen. Der Landgraf indes, dem seine musikalischen Talente schon bekannt waren, liess ihm den Vorschlag machen, sich nach Venedig zu dem hochberühmten, aber schon betagten Johannes Gabrieli zu begeben, um durch diesen in die höheren Geheimnisse der Tonkunst eingeweiht zu werden. Dazu wurde ihm ein Reisegeld von 200 Thalern jährlich angeboten. Schütz nahm den Vorschlag an, ging im Jahre 1609 nach Venedig und widmete sich dort mit grossem Fleisse seinen musikalischen Studien, wenn auch bisweilen schwankend, ob er diesen Weg weiter verfolgen solle. Eine Frucht dieser Studien war ein zu Venedig im Jahre 1611 herausgegebenes fünfstimmiges Madrigalenwerk. Nach dem Tode Gabrieli's kehrte er, im Jahre 1613, nach Kassel zurück. Bald darauf nach Dresden zu einer Festlichkeit des Hofes berufen, wurde ihm dort der Antrag gemacht, das Direktorium der Kapelle des Kurfürsten Johann Georg I. zu übernehmen. Infolge vielfacher Verhandlungen des letzteren und des Landgrafen Moritz erteilte ihm dieser für einige Jahre die Erlaubnis hierzu, die im Jahre 1616 zurückgenommen, endlich doch in unbeschränkter Weise gegeben ward, sodass von jetzt an Schütz gänzlich dem sächsischen Hofe angehörte. Hier entfaltete er nun eine äusserst umfassende Thätigkeit. Er zog italienische Instrumentisten nach Dresden, sorgte für gute italienische Instrumente, sowie für die Sendung fähiger Inländer nach Italien, richtete überhaupt die Ka-

pelle nach dem Muster derjenigen ein, welche er in Italien kennen gelernt hatte. Allein nun trat für Sachsen mit dem schwedischen Kriege eine Zeit der Bedrängnis ein. Schütz fand sich daher veranlasst, im Jahre 1633 nach Kopenhagen zu gehen. Nach seiner Rückkehr die damaligen trostlosen Zustände noch unverändert findend, verliess er Dresden aufs neue, und erst seit den Jahren 1645—47 konnte eine erfolgreichere Thätigkeit für ihn wieder beginnen. Von da an blieb er bis an seinen Tod im Jahre 1672 in der Stellung als sächs. Kapellmeister. Schütz wurde schon vorhin als der bedeutendste Vermittler des italienischen Einflusses in Deutschland bezeichnet. Namentlich waren es die italienischen Konzerte, welche er in der Hofkirche zu Dresden zum grossen Beifall des Fürsten und aller Hörer einführte. Unter seinen Werken treten uns zuerst seine 1619 zu Dresden gedruckten „deutschen Psalme samt etlichen Motetten und Konzerten mit acht und mehr Stimmen“ entgegen, ein Versuch, die in Italien beliebt gewordene musikalisch-deklamatorische Behandlung auch auf Tonwerke grösseren Umfangs anzuwenden. „Seine Auferstehung des Herrn“, welche vier Jahre später gleichfalls zu Dresden erschien, lehnt sich an das um die Zeit seines Aufenthaltes in Venedig schon in voller Blüte stehende musikalische Drama und die damals so vorzüglichen Beifall geniessenden Konzerte, andererseits aber auch an den altkirchlichen Vortrag der Leidensgeschichte Christi in der Charwoche an. Wir hören, referiert v. Winterfeld, den Evangelisten seinen Bericht nach Art einer kirchlichen Intonation absingen, durchgängig in langgezogenen Tönen, von vier Violinen begleitet; die Schlussfälle seines Gesanges sind stets rhythmisch gebildet, in gleicher Art schliesst sich ihnen die Begleitung an, bedeutende Stellen heben sich durch deklamatorischen Vortrag hervor, der sich bis zu völlig ausgebildeter, selbst durch Silbendehnungen geschmückter Melodie steigert. Die Reden Christi, der Engel, der Magdalena, einzelner Jünger, der Hohenpriester, wie sie aus dem Bericht des Evangelisten hervortreten, finden wir nach Art kleiner Konzerte behandelt; es sind nach Anzahl der redend eingeführten Personen Gesänge für zwei oder mehrere Stimmen, die einander bald nachahmen, bald gleichen Schrittes mit einander fortgehen, durch einen Generalbass gestützt — zweistimmig in diesem Sinne auch da, wo einer allein redet, nur dass hier die eine beider Stimmen durch ein begleitendes Instrument ausgeführt wird. Ein sechsstimmiger, ein achtstimmiger Doppelchor stehen, jener am Anfange, dieser am Schlusse des Ganzen; in der Mitte befindet sich ein einziger sechsstimmiger Chor, deklamatorisch gehalten. Der

Vortrag in kirchlichem Tone bildet die Grundlage des Ganzen. Wo er auf einem Tone länger verweilt, soll, damit die Einförmigkeit vermieden und der angemessene Effekt erreicht werde, entweder der Organist „mit der Hand immer zierliche approbiierte Läufe oder passaggi darunter machen“, oder wenn die Violen statt der Orgel begleiten, „eine Viola unter dem Haufen passaggieren“. Dieser Vortrag wird aber auch zu einem rezitativischen, ja arienhaften, dem die Begleitung ausdrücklich vorgeschrieben ist, es treten dann modern konzertierende Stellen aus ihm hervor; so unterscheidet er sich von dem älterer, mehrstimmiger Passionen, denen eine Art darstellenden Vortrags in der früheren Kirche eigen war. Endlich lässt eine über die Grenzen des Strengkirchlichen hinausgehende Steigerung, die Gelegenheit giebt, neue in Italien entstandene Darstellungsformen und üblich gewordene Zierlichkeiten einzuführen, uns deutlich erkennen, welcher Schule der Meister angehörte, und dass er fortgehend in deren Sinne gewirkt habe. Sie entnehmen aus dieser ausführlichen Beschreibung, von welcher Art das Neue war, das durch Schütz begründet wurde. Ein anderes Werk desselben, vierstimmige cantiones sacræ, Freiberg 1625, zeigt den Versuch einer Verschmelzung der alten in sich selbständigen Form des Motettensatzes mit dem modernen des Konzerts, ebenso wie der rein diatonischen Kirchentonarten mit den in der Chromatik die Schranken jener durchbrechenden, damals schon Bahn gewinnenden neueren. Dem Aelteren ist für das feierlich Ernste, dem Neueren für das lebhafter Bewegte Raum gegeben. Unser Tonsetzer strebt, jenes und dieses, Deutschland und Italien, eines mit dem anderen zu vermählen. In Venedig erschien im Jahre 1629 der erste Teil eines seiner Hauptwerke: Symphoniæ sacræ. In diesen teilweise begleiteten Gesängen treten die Kirchentonarten immer mehr zurück; wir begegnen einem sorgsamen Ausbilden des einzelnen, einer an wenige Worte oder einzelne Zeilen geknüpften breiteren musikalischen Ausführung. Jede Zeile einer längeren Schriftstelle bietet ein besonders abgegrenztes, durch eine gemeinsame melodische Grundwendung (Motiv), auch wohl einen ihr verknüpften Gegensatz gestaltetes Bild; einen Gegensatz, der bald neben sie gestellt, bald mit ihr verflochten ist. So bildet sich nach und nach die konzertierende Arie, das begleitete Duett aus, als Teile eines grösseren Ganzen, das sich nun von der alten Form des Motetts völlig lossagt. Symphoniæ heissen die Sätze, weil weder die alte Benennung der Motetten, noch die neuere der Kantate auf sie passt, die gewählte aber, als eine allgemeine, auch für neuere Formen schicklich erscheinen konnte. In den Jahren 1636 und 1639 trat Schütz

mit zwei Teilen geistlicher Konzerte hervor. Es sind zwei- bis fünfstimmige Sätze. Auch Gesänge für einzelne Stimmen finden wir, nicht sowohl arienhaft als rezitativisch; nur einzelnes in ihnen gestaltet sich mehr melodisch. Jeder auch mehrstimmige Tonsatz erhält erst durch den beigefügten Generalbass seine vollständige Harmonie, wie es die Art der italienischen Konzerte mit sich bringt. In diesen beiden Teilen eines Werkes, dessen Titel den Namen einer in Italien erfundenen Form des Satzes trägt, namentlich im zweiten Teil, sehen wir Schütz, der sich zuvor fast allein an italienischen und lateinischen Texten versucht hatte, für deutschen Gottesdienst der evangelischen Kirche thätig; die italienischen Formen des Rezitativs, des Konzerts, die er schon in seiner Auferstehung gebraucht hatte, strebt er ihm noch inniger anzueignen. Im Jahre 1650 endlich folgte der dritte Teil der Symphoniæ sacræ. — Schütz hat für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche wahrhaft fördernd gewirkt, wir dürfen ihn den Erfinder einer neuen Art geistlicher Musik für deren Gottesdienst nennen. Was vor ihm geschaffen wurde, erscheint vorzugsweise an die Liedform geknüpft; Schütz dagegen, der sein Vorbild aus Italien entnahm, blieb die Rücksicht auf den Gemeindegesang fremd, und so strebte er, auf anderen Bahnen das, was ihm als das Höchste erschien, zu erreichen. Der Einfluss Italiens war für den Kunstgesang in der evangelischen Kirche ein belebender, für den Gemeindegesang ein störender. Mannigfache Lebenskeime für jene wurden durch ihn geweckt, die erst später ihre volle Entfaltung erfuhren, aber die thätige Teilnahme der Gemeinde an dem Gottesdienst litt darunter, der Zusammenhang zwischen ihrem Gesange und dem des Sängerchors wurde dadurch gelockert. Es ist ein aus einem frischen Keime mächtig aufsprossender Wuchs, der sich uns hier zeigt; schon ist eine Blüte gezeitigt, aber noch nicht vollständig entfaltet. Diese vollständige Entfaltung sollte erst am Schlusse dieser ersten grossen Periode kommen.

Ich habe bis jetzt, heute sowohl wie in der letzten Vorlesung, Ihre Blicke allein auf die hervorragendsten Spitzen aus der Zeit jener grossen Kunstentwicklung innerhalb der evangelischen Kirche gelenkt; noch manches wäre zu sagen, um das Bild zu vervollständigen, doch ist anderer, wenn auch untergeordneter Gebiete noch gar nicht gedacht, und so breche ich hier ab, zum Teil auch, um dem Ermüdenden der fortgesetzten Betrachtung eines und desselben Gegenstandes auszuweichen, zunächst einiges über den Zustand des Orgelspiels in jener Zeit bemerkend und die bedeutendsten Männer namhaft machend. Ich lasse sodann, wie ich es schon

bei der Darstellung der Geschichte der italienischen Kirchenmusik that, eine kurze Uebersicht der Leistungen auf dem Gebiet der weltlichen Musik folgen und kehre nach Beendigung dieser Einschaltung zu dem Hauptgegenstand der gegenwärtigen Betrachtung zurück, um damit diesen Zeitraum abzuschliessen.

Was wir von Orgelsachen aus dem 16ten Jahrhundert kennen, zeigt uns das gesamte Orgelwesen noch auf einer untergeordneten Stufe, als eine noch nicht selbständig entwickelte Kunst. Das Orgelspiel war damals, wie das Instrumentspiel überhaupt, nur ein Nachhall des Gesanges. Der Organist setzte aus den einzelnen Stimmbüchern damals erschienener geistlicher Gesänge die beliebtesten sich ab, und führte sie dann als Vor- oder Zwischenspiele, oder am Schlusse bei dem Gottesdienste aus. Die erste Hinneigung zu einem von der Gesangsart sich lösenden und selbständig ausbildenden Orgelspiel war das sogenannte Diminuieren oder Kolorieren: Die Ueberkleidung der einzelnen Schritte einer Melodie durch eine Fülle rasch dahin eilender Töne, jedoch so, dass die von ihnen wenn auch verhüllte Wendung des melodischen Fortbewegens doch erkennbar bleibe, indem innerhalb jener ausschmückenden Figuren immer diejenigen Töne durch ihre Stellung als der rechte Kern bezeichnet wurden, auf denen dieser Fortschritt beruhte. Wir finden dies z. B. in einem Werke des später noch zu erwähnenden Ammerbach vom Jahre 1571. Aehnlichem begegnen wir auch in einem Werke von Bernhard Schmidt vom Jahre 1577. Einen Fortschritt zeigt uns Michael Prätorius. Er ist jedenfalls der erste deutsche Organist, welcher seine Kunstfertigkeit nicht in handgerechtem Absetzen und mannigfachem Kolorieren eines schon fertig gegebenen Tonstücks bewährte, sondern eine einfache Melodie als Aufgabe für neue, selbständige, ursprünglich schon orgelrechte Sätze benutzte. Zu grösserer Eigentümlichkeit entfaltet finden wir diese Kunst in der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts durch Samuel Scheidt, geb. zu Halle im Jahre 1587, gest. 1654. Seit ungefähr 1620 stand er als Organist und Kapellmeister im Dienst Christian Wilhelm's, Markgrafen von Brandenburg. Sein Wohnort blieb indes in seiner Vaterstadt Halle. Durch ihn wurde das Orgelspiel bereits zu einer selbstständigen Kunst erhoben; es ging nicht dem Tonsatze für Gesang mehr nach; im Gegenteil war jetzt die Hauptaufgabe das Schaffen neuer, im Geiste der Orgel erfundener Sätze. Wir erblicken ein unmittelbares Eingreifen der Orgel bei dem Gottesdienst, so z. B., wenn dem Gesange des Geistlichen am Altar die Orgel antwortet,

oder wenn die Orgel mit dem Gesange der Gemeinde wechselt. Den Gebrauch der unmittelbaren Begleitung des Gemeindegesanges durch den Organisten können wir, als allgemein verbreitet, seit dem Jahre 1637 annehmen. Von Scheidt erschien 1650 zuerst ein Werk, welches zu diesem Zweck gearbeitet war. Ein zweiter bedeutender Orgelmeister aus der zweiten Hälfte des Jahrhunderts ist Johann Pachelbel, geb. zu Nürnberg im Jahre 1653, gest. 1706. Schon früh zeigte derselbe Sinn und Anlage, wie für alles Wissenswürdige überhaupt, so insbesondere für die Tonkunst. Er besuchte die Universität Altdorf, dort zugleich den Organistendienst versehend, begab sich dann nach Regensburg, wo er wegen seiner vorzüglichen Gaben und des hohen Grades ihrer Ausbildung als Mitglied des poetischen Gymnasiums über die gewohnte Zahl der Alumnen aufgenommen wurde, und verweilte daselbst drei Jahre, den Wissenschaften sowie der Tonkunst mit gewohntem Fleisse obliegend. Nach dieser Zeit widmete er sich der Tonkunst, als seinem Lebensberuf. Er bekleidete zu Wien drei Jahre lang, bis 1675, das Amt eines Gehilfen und Stellvertreters des berühmten Organisten zu St. Stephan, J. K. Kerl, wurde dann als Hoforganist nach Eisenach berufen, 1678 als Organist nach Erfurt, wo er zwölf Jahre blieb, bis er auf vorteilhafte Anerbietungen zu einem gleichen Dienst in Stuttgart einging. Von dort wurde er durch die Franzosen vertrieben, man übertrug ihm jedoch bald wieder, im Jahre 1692, das Organistenamt an der Hauptkirche zu Gotha, dem er bis 1695 vorstand. Endlich erhielt er eine Einladung nach Nürnberg als Organist an die Sebalduskirche, woselbst er bis zum Ende seines Lebens blieb. Pachelbel ist einer der vorzüglichsten Organisten seiner Zeit, er war aber auch ein im Fache des geistlichen Gesanges hochgeschätzter Tonsetzer und gehört, nach von Winterfeld's Bemerkung, zu den Künstlern, deren Spiel mehr durch ihre glückliche Begabung für den Gesang geregelt wird, als zu den allerdings viel häufigeren, bei welchen der Sangmeister unter der Obmacht des Orgelkünstlers steht. Er hat Toccaten, Fantasien, Fugen, Ricercari geschrieben. Jene erstgenannten Stücke zeigen meist die Richtung auf Fingerfertigkeit, die Fantasien führen die Benennung, weil in ihnen keine Form des Satzes streng festgehalten wird, die letztgenannten sind fugierte Sätze von besonderer Künstlichkeit. Wichtiger noch sind seine Arbeiten über Choralmelodien, als Vorspiele beim Gottesdienst dienend. Ebenso sind von ihm, wie von Scheidt, Arbeiten zum Zweck der Begleitung des Gemeindegesanges vorhanden. Betrachten wir das Verhältnis beider Meister zu einander, so erscheint der erstgenannte als der bahn-

brechende, der zweite als der auf der Grundlage des schon Geleisteten glücklich gestaltende.

Die Betrachtung des Orgelspiels führt mich sofort zur Betrachtung der Klaviere, der Klaviermusik. Orgel- und Klaviermusik war überhaupt damals noch wenig getrennt, und immer finden wir in einem und demselben Werke beide Zwecke berücksichtigt. Ich folge hier der schon genannten Schrift von C. F. Becker: Die Hausmusik in Deutschland im 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert.

Sehr früh schon sind Tasteninstrumente im Gebrauch gewesen, und der Ursprung derselben könnte fast bis in die vorchristliche Zeit verfolgt werden. Aber die Einrichtung derselben war höchst unvollkommen, sodass nur die einfachste Melodie auf denselben vorgetragen werden konnte. Erst als die Harmonie mehr und mehr zur Ausbildung gelangte, erkannte man, wie unumgänglich notwendig ein Instrument sei, welches allein eine vollständige Harmonie zur Darstellung bringen könne. Die Orgeln gelangten, wie schon früher erwähnt, infolge davon zuerst zu einer höheren Stufe der Ausbildung, und auch was die Klaviere betrifft, wurden jetzt vielfältige Versuche angestellt, da man natürlich das, was man in der Kirche besass, im Hause ebenfalls, und dies nicht allein in Orgelinstrumenten kleineren Umfangs, Regalen, Positiven, haben wollte. Jetzt wurden die vielfachsten Versuche gemacht; bald wendete man Pfeifen, bald Saiten, bald Bogen von Pferdehaaren an. Klaviere mit zwei und drei Tastaturen wurden verfertigt. Einige bauten Instrumente von grossem Umfang, andere solche, welche auf dem kleinsten Tische Raum fanden. Bald wurde die Schrankform, bald auch die Flügelform gewählt. Noch vorhandene Schriften lassen uns mit Sicherheit über die Art der Behandlung urteilen. So ist ein Klavierwerk vom Jahre 1571 vorhanden, welches uns vollständig über das, was damals erreicht war, in Kenntnis setzt. Es führt den Titel: „Orgel oder Instrument Tabulatur. Ein nützliches Büchlein, in welchem notwendige erklerung der Orgel oder Instrument Tabulatur, sampt der Application, Auch fröhliche deutsche Stücklein und Muteten, etliche mit Coloraturen abgesatzt, Desgleichen schöne deutsche Tentze, Galliarden und Welsche Passometzen zu befinden etc. durch Eliam Nicolaum, sonst Ammerbach genanndt, Organisten zu Leipzig in S. Thomas Kirchen.“ Das erste Kapitel handelt von den Namen, der Bezeichnung und Lage der Tasten. Zwei Unstände sind hier bemerkenswert, zunächst der damalige noch sehr geringe Umfang der Tastatur. Der Tonumfang eines Klaviers war damals noch nicht vier volle Oktaven; für die Orgeln war derselbe noch beschränkter. Bekannt

ist, dass unsere Pianofortes auch erst in neuester Zeit die jetzt übliche grosse Ausdehnung erhalten haben, und dass vor nicht allzu langen Jahren noch eine ganze Oktave fehlte. Sodann ist eine sonderbare Grille zu erwähnen, die nämlich, dass in der untersten Oktave bei den Orgeln die Töne nicht in der natürlichen Reihenfolge sich befanden, sondern versetzt erscheinen, auch einige ganz ausgelassen waren, z. B. in dieser Weise: C, Fis, D, G, E, Gis, A. Man nannte eine solche Oktave die kurze, und noch jetzt soll sich an den meisten Orgeln Böhmens und Oesterreichs diese sinnlose Einrichtung vorfinden. In einem der folgenden Kapitel handelt unser Autor von der Fingersetzung. Die Sache ist sehr drollig, und ich will einiges davon erwähnen. Die Fingersetzung ist bei den meisten Instrumenten durch die natürliche Beschaffenheit derselben bestimmt, bei den Tasteninstrumenten am wenigsten, da die Lage der Tasten so beschaffen ist, dass sie von jedem Finger niedergedrückt werden können. Die Kunst des Fingersatzes ist daher für den gegenwärtigen Klavierspieler Gegenstand eines besonderen Studiums. Wenn nun jetzt als oberster Grundsatz für alle Fingersetzung gilt, dass die möglichst bequeme Applikatur, diejenige, welche die geringste Bewegung und Rückung der Hände verursacht, die beste, wenn es insbesondere Hauptbestreben bei dem gegenwärtigen Pianofortespiel ist, die Finger so zu wählen, dass alle Töne gebunden werden können, und gesund und kräftig zur Darstellung kommen, so scheinen unsere Vorfahren von der entgegengesetzten Ansicht ausgegangen zu sein, indem man sich nichts Verkehrteres und Unpraktischeres, als die Fingersetzung derselben vorstellen kann. Was spätere Zeiten in Bezug auf Applikatur festgesetzt haben, und was, wie es scheint, nicht einfacher sein kann, blieb ihnen völlig fremd und unzugänglich, und das Naturwidrige war bei ihnen das Gewöhnliche. Die C-Dur-Tonleiter wurde in der rechten Hand aufsteigend mit dem zweiten und dritten Finger, absteigend gleichfalls allein mit dem zweiten und dritten Finger gespielt, nur dass hier bei der Taste, wo man umkehrte, einmal der vierte Finger gebraucht wurde. In der linken Hand wurde die C-Dur-Tonleiter aufsteigend mit den Fingern 4, 3, 2, 1, absteigend aber wieder allein mit dem zweiten und dritten gespielt. Der fünfte Finger und der Daumen, gerade die wichtigsten, wurden fast gar nicht benutzt. Terzen wurden in beiden Händen mit den Fingern 2 und 4 gegriffen, Quarten, Quinten und Sexten mit 2 und 5, Septimen, Oktaven, Nonen, Decimen mit 1 und 5. Völlige 150 Jahre hat sich, wie man für gewiss annehmen kann, diese abscheuliche Fingersetzung erhalten, denn bis zum Jahre 1730 wird man keinen Unter-

schied gewahr. Der Gegenstand wurde mit grosser Nachlässigkeit behandelt. Michael Prätorius äussert sich darüber: „Ihrer Viele lassen sich etwas sonderliches bedünken und wollen daher etliche Organisten verachten, wegen dessen, dass sie nicht dieser oder jener Applikation mit den Fingern sich gebrauchen. Welches aber meines erachtens der Rede nicht wert ist: denn es lauffe einer mit den foddern, mitlern oder Hinderfingern hinab oder herauff, ja, wenn er auch mit der Nasen darzu helffen köndte, und machte und brechte alles fein, just und anmutig ins Gehör; so ist nicht gross daran gelegen, wie oder auf was Maass und Weise er solches zu Wege bringe.“ Diese Ansicht fällt in das Jahr 1619. Noch zu Anfang des 18ten Jahrhunderts wird die C-Dur-Tonleiter in der rechten Hand aufsteigend mit den Fingern 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4 u. s. f., absteigend mit 4, 3, 2, 3, 2, 3, 2 u. s. f. gelehrt, in der linken Hand aufsteigend mit 4, 3, 2, 4, 3, 2, 1, 2, 1, 2 u. s. f., absteigend mit 1, 2, 3, 4, 3, 4, 3, 4 u. s. f. Um diese Zeit traten zwar die ersten bedeutenden Klavierspieler hervor, Scarlatti, Fr. Couperin, Th. Muffat, Händel, Joh. Mattheson, allein der letzte, der selbst von Händel als Klavierspieler rühmlich anerkannt wurde, lehrt 1735 die C-dur-Tonleiter in der rechten Hand aufsteigend 3, 4, 3, 4 u. s. w. 3, 4, 5, absteigend 5, 4, 3, 2, 3, 2 u. s. f. 3, 2, 1; in der linken Hand aufsteigend 3, 2, 1, 2, 1, 2, 1 u. s. f., absteigend 2, 3, 2, 3 u. s. f. 2, 3, 4. Ein gewisser Mizler beschreibt im Jahre 1740 den Fingersatz mehr unseren Ansichten entsprechend, doch kommen bei ihm auch noch wunderliche Sachen vor, z. B. sollen in der rechten Hand die Töne d, c, b, a mit den Fingern 3, 2, 4, 3 gespielt werden, und erst Sebastian Bach verdanken wir die Begründung des später üblichen, insbesondere auch den Gebrauch des ersten und fünften Fingers. Der praktische Teil des Ammerbach'schen Werkes enthält in seinem ersten Abschnitt 44 vierstimmige Choräle und heitere Lieder, der zweite Abschnitt „gemeine gute deutsche Dentze.“ Zu einem jeden dieser Tänze findet sich ein Anhang in ungeradem Takt, während sie selbst in geradem Takt gesetzt sind, proportio genannt, unserm Trio ähnlich. Der dritte Abschnitt bringt ausländische Tänze, der vierte „kolorierte Stücklein“, der letzte endlich mehrstimmige, grössere Tonstücke.

Dies ist eine Andeutung über den Zustand der Klaviermusik, zunächst im 16ten Jahrhundert. In der unmittelbar folgenden Zeit scheinen wesentliche Fortschritte nicht gemacht worden zu sein. Erst in der zweiten Hälfte des folgenden Jahrhunderts erscheint eine Kompositionsform in der Klaviermusik, welche allgemeine

Verbreitung und Beliebtheit erlangte, die Suite, wörtlich: eine Folge, eine Reihe, da sie aus einer Anzahl, einer Aufeinanderfolge grösserer und kleinerer Tonstücke, meistenteils Tänze, bestand, die früher sehr genau beobachtet wurde. Sie entnehmen hieraus, wie in der Suite das Aneinanderreihen, Gegenüberstellen vereinzelter und in dieser Vereinzelung teilweise abgeschlossener Musikstücke vorwaltend ist. Schon der Name Suite deutet auf die Entstehung dieser Kunstform in Frankreich, obschon dieser, der Name, sich anfangs dort nicht vorfindet, sondern das, was später Suite genannt wurde, unter der Bezeichnung Sonate vorkommt. Man unterschied daselbst zwei Arten, Kirchen- und Kammersonaten. Die letztere bestand aus einem Vorspiel, einer Allemande, einer Pavane, Courante, Gigue, Passacaille, Gavotte, Menuet, Chaconne. Die Kirchensonate unterschied sich dadurch, dass die Sätze derselben mit Fugen gemischt waren, während die erstere Art eine festbestimmte Reihenfolge hatte. Wer zuerst in Deutschland sich in dieser Form versucht und Suiten herausgegeben hat, lässt C. F. Becker unentschieden. Die frühesten, welche aufgefunden wurden, datieren aus den Jahren 1670—1680, doch ist anzunehmen, dass solche schon vor der ersten Hälfte des 17ten Jahrhunderts, wenn auch nicht unter dem Namen, doch in der angenommenen Form geliefert wurden. Die Suite ist von grosser Bedeutung für jene Zeit gewesen; sie hat sich über 100 Jahre auf ihrem Gebiet als die bedeutendste Kunstform bewährt, und die besten Tonsetzer beeiferten sich, darin Vorzügliches zu leisten. Noch Sebastian Bach und Händel haben beide derartige Werke geliefert, welche als ausgezeichnet und von bleibendem Kunstwert anerkannt sind. Die Suite war das einzige Klavierstück jener Zeit, welches dem Musikfreund eine interessante Unterhaltung bot und die Ausbildung der technischen Fertigkeit beförderte. Der fest ausgeprägte Charakter der einzelnen Sätze derselben war der erste Schritt zu einer bedeutsameren, inhaltsvolleren Instrumentalmusik auf weltlichem Gebiet. Denn unsere moderne Sonate ist eine spätere Erfindung. Der Name derselben zwar ist alt und kommt schon im 16ten Jahrhundert vor, ohne dass ein bestimmter Begriff damit verbunden gewesen wäre; er wurde zu verschiedenen Zwecken gebraucht, wie u. a. auch aus dem vorhin Gesagten hervorgeht; die Feststellung des Begriffs gehört einer späteren Zeit an. Nach C. F. Becker's Untersuchungen ist die Sonatenform eine deutsche Erfindung, was um so mehr hervorzuheben ist, da aus dieser Form fast die ganze Instrumentalmusik sich herausbildete. Johann Kuhnau, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, Dienstvorfahr

Sebastian Bach's, geb. zu Geising 1667, gest. zu Leipzig 1722, hat aller Wahrscheinlichkeit nach die ersten Sonaten geschrieben, seine erste erschien in Leipzig im Jahre 1695, und bald darauf folgten noch mehrere. Auch Dom. Scarlatti nannte, wie Sie sich erinnern, seine Klavierstücke Sonaten; aber es war dies eben nur ein willkürlicher Gebrauch des Namens, da bei ihm jedes Stück nur aus einem Satze besteht und nur etwa mit dem ersten unserer Sonatensätze verglichen werden kann.

Zum Schluss der heutigen Vorlesung gedenke ich noch eines Instrumentes, welches mehrere Jahrhunderte hindurch, bis auf Sebastian Bach, der selbst noch dafür komponiert hat, das beliebteste und fast allgemein verbreitete bei den Dilettanten gewesen ist; es war dies die Laute. Nach der Angabe des M. Prätorius war sie das „Fundament und Initium, von der man hernach auf allen dergleichen besaiteten Instrumenten, als Pandoren, Theorben, Mandoren, Cithern, Harfen, auch Geigen und Violen schlagen und gar leicht das seinige präsentieren kann, wenn man zuvor etwas rechtschaffenes darauf gelernt und begriffen hat.“ Jahrhunderte hindurch war die Laute in Deutschland ein Lieblingsinstrument der vornehmen Welt, auch der Damen, alle Gesänge der Liebe und Freude wurden damit begleitet. In der äusseren Einrichtung der Guitarre ähnlich, unterschied sie sich u. a. dadurch, dass sie 24 Saiten hatte, von denen 10 nicht durch das Aufsetzen der Finger auf das Griffbrett gegriffen, sondern nur gerissen wurden. Die Gründe, dass sie allmählich ausser Gebrauch gekommen ist, lagen teils in der Unvollkommenheit des Baues, namentlich in der Schwierigkeit des Reinstimmens, in der besonderen Art der Notierungsweise für die Laute, teils in äusseren Umständen, in der immer grösseren Ausbildung der Tasteninstrumente und dem Emporkommen der bequemer und leichter zu spielenden Guitarre. Seit der Erfindung des Notendrucks ist eine Unzahl von Kompositionen dafür veröffentlicht worden; im 16ten Jahrhundert zunächst reine Instrumentalsätze; dann wurde sie zur Begleitung des Gesanges in Anwendung gebracht, und fand auch in den frühesten Opernorchestern bald Eingang, endlich begegnen wir ihr noch in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Hiller's Operetten, ohne Worte für die Laute allein eingerichtet, sind vielleicht das letzte gewesen, was für sie bearbeitet wurde.

ZEHNTE VORLESUNG.

Der weltliche Gesang. Albert. Verpflanzung der Oper nach Deutschland H. Schütz. Die Oper in Hamburg. Keiser. Mattheson. Händel. Telemann. Händel und Sebastian Bach. Charakteristik beider von Rochlitz.

Sie entnehmen aus den Andeutungen am Schlusse der letzten Vorlesung, dass die Instrumentalmusik, wenn auch noch auf sehr untergeordneter Stufe der Ausbildung, schon früh Eingang und Beliebtheit in Deutschland erlangt hatte. Schon früh gewahren wir bei uns eine überwiegende Neigung für Instrumentalmusik, im Gegensatz zu Italien, wo der Gesang stets vorzugsweise gegolten hat. Zu Anfang des 16ten Jahrhunderts kannte man schon gegen 50 Instrumente in Deutschland und ein Jahrhundert später beschreibt M. Prätorius über 100 der verschiedensten Art, welche alle im Gebrauch waren. Auch die in Stein ausgeführten Abbildungen an den Domen der Vorzeit gewähren uns eine Anschauung von der Beschaffenheit der damals gebräuchlichen Instrumente und dem vorhandenen Reichtum.

Zeigt sich auf diese Weise in Deutschland eine überwiegende Neigung für Instrumentalmusik, so dürfen wir uns trotzdem den weltlichen Gesang durchaus nicht als vernachlässigt vorstellen. Schon mehrfach habe ich früher der Schicksale der Melodie gedacht. In den Jahrhunderten des Mittelalters war der einstimmige Gesang allgemein verbreitet und beliebt gewesen. Wie in Italien Gesänge Petrarka's zur Laute gesungen wurden, so besass auch Deutschland seinen Minne- und Meistergesang, seine Volkslieder. Die Wichtigkeit der letzteren geht u. a. aus der Aufnahme derselben in den evangelischen Gemeindegesang hervor. Mit der steigenden Ausbildung der Harmonie jedoch trat auch in Deutschland der einstimmige Gesang zurück. Einstimmige Gesänge der vorangegange-

nen Zeiten wurden jetzt harmonisiert, und bildeten in dieser Gestalt den Gegenstand der geselligen Unterhaltung. Aus diesen mehrstimmigen Gesängen erst hat sich in Deutschland das einstimmige Lied wieder herausgebildet, und es zeigt sich hier etwas ganz ähnliches, wie in Italien, indem man hier anfing, eine Stimme allein singen, die anderen von Instrumenten ausführen zu lassen. C. F. Becker in dem schon genannten Werke hat eine grosse Zahl derartiger Sammlungen namhaft gemacht, bemerkt aber dabei: „der, welcher hofft, dass die Harmonie nur als Trägerin der sanften Melodie erscheine und so in eins mit dieser verschmelze, als sei die erstere garnicht vorhanden, kann hier nur das Widerspiel erkennen. Fast sämtlich tragen diese Tonstücke, auch die heitersten, etwas Schwerfälliges an sich, und stehen darin selbst den Gedichten nach. Ist auch die Anlage öfters treffend und gut, so wird doch durch die fremdartigen Harmonienschritte, die verwickelte Stimmenführung und das Ausdehnen der Worte der Eindruck des Ganzen geschwächt, häufig sogar gänzlich verwischt.“ Wir haben sonach, wie zu erwarten, dieselbe Erscheinung, wie auf dem Gebiet des Kirchengesanges. Endlich begann man diese unbequeme Vielstimmigkeit zu vermeiden und setzte eine einfache Melodie mit einem bezifferten Bass; so entstand allmählich unser heutiges Lied. Unter den Liederkomponisten des 17ten Jahrhunderts ist vorzugsweise der vor kurzem schon einmal erwähnte Heinrich Albert zu nennen. Dieser Mann ist es, an den sich die bezeichnete Umbildung knüpft, und den wir als den Schöpfer des späteren Liedes betrachten müssen. Er war geboren zu Lobenstein im Voigtlande im Jahre 1604, studierte zu Leipzig Jurisprudenz, später die Musik zu Dresden unter der Leitung seines Oheims Heinrich Schütz, wandte sich 1626 nach Königsberg, erhielt fünf Jahre darauf die Organistenstelle an der Domkirche, und starb daselbst im Jahre 1652. In seinen Liedersammlungen finden wir zwar noch viele mehrstimmige Sachen, aber sie sind so eingerichtet, dass z. B. bei den fünfstimmigen nur eine Singstimme, dagegen vier Instrumente erforderlich sind, obschon es unbenommen bleibt, auch sämtliche Stimmen allein von menschlichen Kehlen ausführen zu lassen. Wichtiger in kunstgeschichtlicher Hinsicht sind jene allein mit einer Generalbassbezifferung versehenen einstimmigen Lieder. Auch das ist bemerkenswert, dass sich bei Albert schon in weltlichen, nicht eigentlich opernmässigen Gesängen das aus Italien nach Deutschland verpflanzte Rezitativ angewendet findet. Das 17te Jahrhundert war überhaupt reich an weltlichen Liedern; sehr viele Sammlungen sind noch vorhanden. Dass von diesen Kompositionen indes nur

äusserst wenige sich längere Zeit wirklich lebendig erhalten haben, besonders aus der zweiten Hälfte des 17ten und der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts, ist der Unbedeutendheit der Texte, der Gesunkenheit der deutschen Litteratur in jener Zeit zuzuschreiben. Die mit der Poesie eng verbundene Tonkunst, hier speziell das Lied, konnte erst dann einen höheren Aufschwung nehmen, als die klassische Zeit der deutschen Dichtkunst herannahte.

Bevor ich mich nun dem Hauptgegenstand unserer Betrachtung innerhalb des gegenwärtigen Abschnitts wieder zuwende, gedenke ich noch der bedeutendsten und mächtigsten, auch an Folgen reichsten, eingreifendsten, für den erwähnten Hauptgegenstand selbst sehr wichtigen Kunstgattung: der Oper, und der ersten Versuche, diese in Deutschland heimisch zu machen. Dass es Schütz war, durch den zuerst bei uns das musikalische Drama eingeführt wurde, und zwar durch die „Daphne“ des Rinuccini, welche im Jahre 1627 (der Angabe Chrysander's zufolge im Jahre 1628) nach der Uebersetzung von Opitz in Torgau zur Darstellung kam, ist schon wiederholt bemerkt worden. Nicht als ob Deutschland früher nicht auch schon dramatische, mit Musik verbundene Darstellungen gehabt hätte; aber es waren dies nur szenische Aufführungen, wie sie auch Italien vor Erfindung der Oper besessen hatte. Nur einen einzigen Titel eines solchen in Deutschland üblichen Singspiels will ich Ihnen nennen: Ein schönes Singspiel von dreien bösen Weibern, denen weder Gott noch ihre Männer recht können thun. Mit sechs Personen persönlich zu agieren. Durch weiland den ehrbaren und wohlgelahrten Herrn Jacobum Ayrer, Notar publ. und Gerichtsprokuratoren zu Nürnberg seel. Nürnberg 1618. Dergleichen war für das Volk. Glänzenderes, mit Gesängen und Tänzen, war auch gelegentlich an unseren Höfen dagewesen. Jetzt aber drang die Kunde von den prächtigen Vorstellungen in Italien über die Alpen und man war begierig, ähnliches bei uns kennen zu lernen. Schütz unternahm es. Leider ist uns die Musik desselben nicht erhalten worden. Der Text befindet sich in den Werken des Dichters Opitz und gewährt uns wenigstens von dieser Seite her eine Anschauung der Beschaffenheit und Einrichtung des Ganzen. Ich gebe Ihnen eine Beschreibung nach der Schilderung, welche Fink in seiner Geschichte der Oper mitgeteilt hat: Zuerst tritt Ovid auf, als Vorredner, und spricht den Prolog. Dann kommen drei Hirten, klagend, dass der Drache im schönen Walde blutgetränkt schnaubt. Echo, womit man damals häufig in der Musik zu spielen pflegte, macht die Trösterin. Apollo singt sichern Trost, da er den Drachen

umgebracht habe. Der Chor der Hirten dankt in vier achtzeiligen Strophen. Das ist der erste Akt. Im zweiten singen Amor und Venus und Apollo im Wechselgespräch. Apollo verspottet Amor seines Bogens wegen, der keinen Drachen zu erlegen vermöge. Amor verspricht Rache. Der Chor der Hirten singt einen Preis Amors in sechs Strophen. Dies ist der zweite Akt. Im dritten tritt Daphne und Apollo auf. Daphne ist auf der Jagd. Amor hat Rache genommen, denn Apollo hat sich in Daphne verliebt, und macht ihr sein Geständnis. Sie weist aber seine Zärtlichkeit ab und eilt fort. Apollo singt ihr nach, dass sie warten soll, dass er ein Gott ist, ihr folgen werde u. s. w. Der Chor der Hirten singt wieder ein Lied von sechs Strophen zum Preis der Liebe. Im vierten Akt halten Amor und Venus Wechselgespräche. Der Chor der Hirten preist aufs neue die Liebe und beschreibt in mehreren Strophen, dass nicht einmal ein Fisch unverliebt bleibe, und sogar die Kräuter und Elemente unter Amor stehen. Im fünften Akt sehen wir nochmals Apollo und Daphne. Die Unerbittliche ruft ihren Vater Peneus, den Flussgott, an. Sie wird in einen Lorbeerbaum verwandelt, was Apollo in langer Rede beklagt; er singt von der Ehre, die er dem Lorbeerbaum gewähren will. Jetzt tanzen Nymphen und Hirten um den Baum und singen ein Lied in zehn sechszeiligen Strophen. In der sechsten Strophe wendet Opitz die Fabel auf Sachsens Preis an, woraus sich, sowie aus dem Titel — an die hochfürstliche Braut und Bräutigam, bei deren Beilager „Daphne“ durch Heinrich Schützen musikalisch auf den Schauplatz gebracht ist worden — ergiebt, dass das ganze zur Feier der Vermählung der Schwester des Kurfürsten von Sachsen, Johann Georg's II., mit dem Landgrafen von Hessen Georg II. bearbeitet worden ist. Jedenfalls war auch in diesem Werke, wie in den italienischen, von eigentlichen Arien, Duetten, grösseren Musikstücken nicht die Rede, sondern es kamen nur rezitativische Wechselgesänge und kleine liedmässige Schlusschöre vor. — Hatten nun auch Opitz und Schütz, dem bis jetzt Dargestellten zufolge, während des dreissigjährigen Krieges die Oper nach Deutschland verpflanzt und hier eingeführt, so konnte doch innerhalb dieses Zeitraums unmöglich etwas Namhaftes, Weiterförderndes für dieselbe geschehen. Der erste Versuch, den Schütz machte, steht ziemlich vereinzelt; nur hier und da folgten ähnliche Werke; dem Volke war die Sache fremd geblieben. Die Oper erschien allein an den Fürstenhöfen zur Unterhaltung hoher Gäste und bei besonderen Festlichkeiten. Erholte sich nun auch in Deutschland wunderbar schnell von jenen furchtbaren Bedrängnissen, so waren

doch nach dem westfälischen Frieden längere Zeit ganz andere Interessen vorherrschend, und eine stetige Entwicklung hätte darum keine entsprechenden äusseren Bedingungen gefunden. Als aber die deutschen Höfe dem Theater ihre Aufmerksamkeit entschiedener zuwendeten, waren ihre Blicke so sehr nach Italien gerichtet, dass sie nur von dorther Komponisten und Sänger verschrieben, und die deutschen Künstler ganz vernachlässigten. Je grösser und reicher die Fürstenhäuser waren, desto grösseren Ruhm setzten sie darein, italienische Künstler zu besolden. Bald kam es dahin, dass man nicht allein die italienischen Ausführungen an Pracht zu erreichen, sondern sogar zu überbieten suchte. Wien, Dresden, Stuttgart u. a. Orte thaten sich zu verschiedenen Zeiten hierin besonders hervor. Vor alllen waren es die deutschen Kaiser Leopold I. von 1657—1705 und die Nachfolger desselben, Joseph I. und Carl VI., welche, im hohen Grade musikliebend, den Italienern ausserordentliche Summen zukommen liessen. Leopold erklärte, am liebsten während eines Konzerts seiner meist italienischen Musiker sterben zu wollen. Italien erkannte den Vorteil, der aus dieser deutschen Ausländerei erwuchs, sehr wohl, sodass man eingestand, Italien sei den Deutschen viel schuldig, weil diese durch Unterstützung italienische Talente in den Stand gesetzt hätten, sich auszubilden. Diese Mode ging auf die kleinsten Höfe über; es wurde eine Ehrensache, italienische Sänger und Kapellmeister zu besitzen, und deutsche Tonkünstler, wollten sie irgend zur Geltung gelangen, mussten sich nach Italien begeben und dort ihre Studien machen. Die Geschichte der Verbreitung der Oper in Deutschland ist daher, wenigstens nach einer Seite hin, längere Zeit hindurch nur eine Fortsetzung der Geschichte der italienischen Oper. Jene Bevorzugung Italiens war wenigstens das beste Mittel, eine nationale deutsche Entwicklung auf diesem Gebiete sogleich im Keime zu ersticken. Wie so oft aber in Deutschland Grosses aus mehr zufälligen Veranlassungen und, wie man zu sagen pflegt, unter der Hand, wenigstens ohne Aufmunterung und Unterstützung durch die Fürsten, sich entwickelt, so geschah es auch hier. Mehrere durch Handel vermögend gewordene Städte begannen das Beispiel der Höfe nachzuahmen, Theater zu erbauen, und musikalische Darstellungen zu veranstalten. Hamburg insbesondere ging hier mit seinem Beispiel voran und steht unter diesen Städten obenan. Dort bildete sich geraume Zeit hindurch ein Mittelpunkt für vaterländische Oper.

Diese für die Geschichte der deutschen Musik sehr wichtigen Vorgänge, deren ich sogleich noch etwas spezieller gedenken werde,

haben vor einigen Jahren und zwar zum erstenmale eine ausführlichere Darstellung erfahren in einer Schrift von E. O. Lindner unter dem Titel: Die erste stehende deutsche Oper, Berlin, Schlesinger, 1855. Ich mache bei dieser Gelegenheit auf dieselbe aufmerksam, dort möge man auch des genaueren sich unterrichten.

Es war zu Hamburg im Jahre 1678, dass zwei angesehene dortige Gelehrte und ein im geistlichen Amte stehender Tonkünstler daselbst eine stehende Opernbühne gründeten: die Lizentiaten Gerhard Schott und Lütjens und der Organist Johann Adam Reinken oder Reinike, wie er ebenfalls geschrieben wird. „Sie bauten (erzählt der später noch zu erwähnende Mattheson) ein auf Grund-Hauer liegendes Haus dazu, und brachten die musikalischen Schauspiele, deren zwar schon vorhin eines und anderes bei gewissen Gelegenheiten aufgeführt worden, in einen ordentlichen Gang; da sie denn das Theatrum zum Anfange mit einer geistlichen Materie öffnen liessen, nämlich mit der Opera, genannt „Adam und Eva“, in die Musik gebracht von Herrn Kapellmeister Theile. Die Poesie war von dem Herrn Richter, einem kaiserlich gekrönten Poeten.“ Von Theile wissen wir, dass er ein Schüler Schütz's war und im hohen Alter ums Jahr 1724 in Naumburg gestorben ist. Das Gedicht beginnt mit einem allegorischen Vorpiele, in welchem die vier Elemente auftreten, ihre Macht und Bedeutung gegen einander rühmend, zuletzt den Hamburgern ihr Kompliment machend. Das nun folgende Spiel entfaltet sich im Himmel, auf der Erde, im Paradiese und im Abgrund der Hölle. Seine erste Handlung beginnt mit dem Sturze Lucifers und seiner Genossen, dem sodann die Schöpfung Adams und der Eva durch Jehovah, welchem der Chor der Himmlischen allezeit zur Seite ist, folgt. Die zweite führt uns in die Hölle, wo die Geister der Finsternis voll Neides über die dem Menschen eingeräumte hohe Stelle, seinen Fall beschliessen, der durch Sodi, den listigsten unter ihnen, bewirkt werden soll. Diesen, als Schlange verlarvt, schauen wir im dritten Akte, wie er Adam und Eva berückt. Frohlockend fährt er dann aus dem Garten Edens in Teufelsgestalt herab zur Hölle, wo er mit Lucifer und den Geistern des Abgrunds Triumphlieder anstimmt. Jehovah erscheint nun in dem vierten Akte. Gerechtigkeit und Gnade führen vor seinem Gerichte die Sache der gefallenen Menschen. Der Schluss ist, dass die Gerechtigkeit ein Sühnopfer heische, ohne das der Mensch nicht zu Gnaden könne angenommen werden. Die Engel trauern, weil niemand unter ihnen dazu genüge. Jehovah deutet das Geheimnis der Erlösung an. Im fünften Akte erfolgt das Gericht über Adam und Eva, sowie über

die Schlange. Jene werden aus Eden verstossen, und wir sehen sie dann in ihrem Elend auf rauhem und dornigem Felde, klagend, um Erlösung betend. Hier erscheint ihnen Christus und verkündet Jehovahs Ratschluss, den Gerechtigkeit und Gnade und die Heerscharen des Himmels mit jenen vereint preisen. — Die Musik dieses Stückes ist uns ebenfalls nicht mehr erhalten; nur das zu Hamburg gedruckte Textbuch. Aus dem gereimten Dialog, den wir uns jedenfalls rezitativisch behandelt denken müssen, treten Chor, Duett, Arie in strophischer Liedform heraus.

Nachdem solcher Gestalt ein Anfang gemacht worden war, begegnen wir im Laufe der nachfolgenden Jahre vielen ähnlichen Werken: 1679 „Michal und David und die maccabäische Mutter“; 1680 „Esther“; 1681 „die Geburt Christi“; 1688 „die heilige Eugenia oder die Bekehrung der Stadt Alexandria zum Christentum“; 1689 „Kain und Abel oder der verzweifelte Brudermörder“; 1692 „die Zerstörung Jerusalems“ u. s. w. Auch Opern weltlichen Inhalts treffen wir sogleich nach Eröffnung des Theaters in fortgehender Folge, abwechselnd mit den geistlichen Stücken. Allerdings fehlte es nicht an Hindernissen, die zu beseitigen, an Schwierigkeiten, die zu überwinden waren. So hatte namentlich ein Teil der Geistlichkeit Aergernis genommen an diesen Opernbestrebungen und eine Polemik dagegen eröffnet, obschon zu Anfang die Erlaubnis des geistlichen Ministeriums dafür erlangt worden war: der Pastor an einer Kirche Hamburgs, ein Dr. Reiser, schrieb 1681 ein Buch: Theatromania oder die Werke der Finsternis in den öffentlichen Schauspielen, von den alten Kirchenlehrern und etlichen heidnischen Scribenten verdammt; ein Kantor Fuhrmann lieferte eine Schrift: die an der Kirche Gottes erbaute Satanskapelle, wogegen sich die Textverfasser mit spasshaften Versicherungen verteidigten, der eine: er schreibe als Poet und glaube als Christ, ein anderer, dass er ein christliches Gemüt habe u. s. f.

Als indes die Universitäten Wittenberg und Rostock um Gutachten angegangen worden waren und diese günstig ausfielen, auch den Mitgliedern der Oper — dies beiläufig erwähnt — der Zutritt zum Abendmahl gestattet worden war, wurde dieser Opposition ein kräftiger Damm entgegengestellt.

Im Jahre 1693 übernahm ein Kapellmeister J. S. Cousser (eigentlich Kusser) die Operndirektion. Dieser war bestrebt, der französischen und italienischen Oper in Hamburg Eingang zu verschaffen, insbesondere aber der letzteren. Die italienische Manier war für die Hamburger Operisten damals noch etwas Unbekanntes, und er erwarb sich auf diese Weise, sowie durch die hiermit ge-

botene praktische Reform der Sänger und des Orchesters, grosse Verdienste. Von besonderer Wichtigkeit indes wurde dieser Mann noch durch einen zweiten Umstand. Er war es, der Opern von dem Kapellmeister Steffani zu Hannover zur Aufführung brachte. Von diesem Steffani wird berichtet, dass er einer der vorzüglichsten Meister jener Zeit auf dem Gebiet der dramatischen Musik gewesen sei, vorzüglicher sogar als seine Zeitgenossen in Italien; bemerkenswert auch dadurch, dass sich bei ihm schon die spätere Arienform, welche man A. Scarlatti insgemein zuschreibt, angewendet findet. Die Werke dieses Mannes, die hauptsächlich in die letzten 20 Jahre des 17ten Jahrhunderts fallen, sind von unverkennbarem Einfluss auf die Entwicklung der Hamburger Oper gewesen.

So vorbereitet, konnte endlich der Mann hervortreten, welcher jenen Bestrebungen ihr bestimmtes Gepräge verlieh, Reinhard Keiser, der Mozart der ersten Epoche der deutschen Musik, wie ihn Lindner nennt. Keiser war um das Jahr 1673 in der Nähe von Leipzig geboren und wurde auf der dasigen Thomasschule und Universität gebildet. Er folgte einem Rufe als Operntonsetzer nach Wolfenbüttel, da er schon in Leipzig durch seine musikalischen Talente Aufsehen erregt hatte. Dort trat er 1692 und 1693 mit zwei Opern auf, fand ungeteilten Beifall, und fasste deshalb den Beschluss, auf der Hamburger Bühne, deren Ruhm schon sich zu verbreiten begann, mit ähnlichen Werken sich eine Laufbahn zu eröffnen. Ums Jahr 1694 erschien er dort mit seinem „Basilius“, 1697 mit den Opern „Irene“ und „Adonis“, und fesselte nun auf lange Zeit durch den Zauber seiner Töne die Kundigen und die Menge, sowohl durch geistliche wie dramatische Werke. Seit 1700 richtete er Winterkonzerte ein in Form gesellschaftlicher Zusammenkünfte mit ausgesuchter, glänzender Bewirtung, 1703 übernahm er die Pacht und die obere Leitung des Opernwesens. Er komponierte in dieser Stellung gegen 116 Opern, neben seinen Werken für die Kirche und anderen Arbeiten. Ein mehrjähriger Aufenthalt in Kopenhagen erwarb ihm den Titel eines königlich dänischen Kapellmeisters. Nach seiner Rückkunft nach Hamburg im Jahre 1728 beehrte man ihn mit der Stelle eines Cantor cathedralis und Canonicus minor am Dome daselbst. Sein letztes theatralisches Werk fällt in das Jahr 1734, sein letztes geistliches drei Jahre später. Er starb 1739. Keiser hat auch noch ein paar geistliche Opern in der älteren Weise geschrieben, doch macht sich in diesen schon überwiegend Weltliches, zum Teil Frivoles geltend. Schon seit dem Jahre 1688 begannen die geistlichen Stücke dem Gepräge der welt-

lichen sich zu nähern, und in den ersten Jahren des folgenden Jahrhunderts hatten sie alles Unterscheidende völlig eingebüsst. Keiser war ein reichbegabtes musikalisches Talent, insbesondere, was unter den Deutschen seltener ist, nach der melodischen Seite hin, eine echte Künstlernatur; er entwickelte zuerst eine natürliche Darstellung der verschiedenen Gemütsbewegungen, und war bemerkenswert insbesondere auch dadurch, dass bei ihm der Schwerpunkt des Schaffens in seiner Thätigkeit für die Oper liegt, während gleichzeitige Tonsetzer die Arbeiten weltlichen Stils immer noch mit einer gewissen Nachlässigkeit behandelten. Gleichzeitige Schriftsteller schreiben ihm die zärtlichsten und lieblichsten Melodien zu, worin ihn keiner übertroffen habe, eine wahre Unerschöpflichkeit in Erfindungen, sie nennen ihn den grössten Geist seiner Zeit, einen Setzer von Geburt, bei dem nur Lust sei, kein saurer Schweiss, der den Welschen manchen Ehrenkranz abgewonnen und den Gesang zum vollen Schmuck gebracht habe, nur dass ihm zuweilen Liebe und Wein in den Weg kamen „und die Lust, sich mehr als ein Kavalier, denn als ein Musikus aufzuführen“ und ihm darum auch die Fähigkeit abging, „mit der Rechnung fertig zu werden.“ Keiser übte seine Kunst als einen reichen Quell des Genusses und Erwerbes: sie gab ihm die Mittel, durch leichte Anstrengungen seinem Hange zu Prunk und Wohlleben nachzugehen. Es that ihm wohl, sich „le premier homme du monde“ nennen zu hören „mit verbrämten Kleidern, mit zwei Dienern in Aurora-Liberey“ einherzugehen, wenn er auch den Spitznamen „die weisse Kravatte“ davontrug.

So dauerten die Verhältnisse fort bis ungefähr zum Jahre 1728. Endlich aber hatte sich diese erste Glanzepoche der deutschen Oper überlebt, sodass in den 40er Jahren des vorigen Jahrhunderts in Hamburg davon nicht mehr die Rede sein konnte. Die Italiener waren schon längst überall in Deutschland zur Alleinherrschaft gelangt, und jetzt nahmen sie auch Besitz von dieser früher ihnen so gefährlich erscheinenden Stätte. — Nachträglich sei noch bemerkt, dass die oben angeführte Schrift von Lindner in einer Beilage auch 9 bisher ungedruckte Kompositionen von Keiser enthält. Sie sind die einzigen neuerdings gedruckten, mit Ausnahme zweier, die ich vor einer Reihe von Jahren als Beilage zur „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichte.

Es sind jedoch aus der Zeit dieser Hamburger Opernblüte noch mehrere andere bedeutende Männer namhaft zu machen; diese kann ich, ohne zwar der Entwicklung speziell zu folgen, hier nicht übergehen, teils weil die Thätigkeit dieser Tonsetzer an sich selbst

wichtig und ein so reges, vereintes Streben in Deutschland selten ist, teils auch weil diese Opernwerke den entschiedensten Einfluss auf den kirchlichen Kunstgesang gehabt haben. Neben Keiser war es zunächst der 1681 zu Hamburg geborene, also um 8 Jahre jüngere Johann Mattheson, welcher die Aufmerksamkeit in Anspruch nimmt. Mattheson war ein frühreifes Talent und liess sich schon im neunten Jahre in den Kirchen auf der Orgel, in Konzerten mit eigenen Gesängen hören, die er auf dem Flügel selbst begleitete. Seine Stimme gefiel dem schon genannten Mitbegründer der Oper, Gerhard Schott, so sehr, dass er ihn auf die Bühne brachte, wo er bis 1705, fünfzehn Jahre lang, blieb. Im Jahre 1699 betrat er mit der Oper „Plejades“ die Bühne als Tonsetzer, nachdem er zuvor schon gelehrte Kirchenstücke gesetzt hatte. Noch während seines Bühnenlebens übertrug ihm der britische Gesandte den Unterricht seines Sohnes und dies wurde die Veranlassung, dass er endlich jenes ganz aufgab. Seine Fertigkeit in neueren Sprachen, sowie seine Rechtskenntnisse, seine Gewandtheit und unermüdliche Thätigkeit erwarben ihm 1706 die Stelle eines Legationssekretärs, die ihm nach dem Tode des Gesandten die Pflicht auferlegte, die Stelle des Residenten selbständig zu vertreten, was später noch sehr oft vorgekommen ist. Daneben setzte er aber seine Thätigkeit als Tonsetzer fort, trat als musikalischer Schriftsteller und Kritiker auf, und erhielt im Jahre 1715 das Directorium musicum und das damit verbundene Canonicat am Dom. Dreizehn Jahre lang stand er diesem Amte, welches ihm die Verbindlichkeit auferlegte, mit einer ganzen Reihe kirchlicher Werke, namentlich Oratorien, aufzutreten, vor, bis er endlich dasselbe wegen hartnäckiger Schwerhörigkeit aufzugeben gezwungen ward. Er starb, 83 Jahre alt, 1764, sein Andenken in seiner Vaterstadt auch dadurch lebendig erhaltend, dass er der Michaeliskirche daselbst 44 000 Mark Hamb. C. zur Erbauung einer Orgel schenkte. — Ein dritter Mann dieses Kreises ist der bald näher zu besprechende Georg Friedrich Händel, der jüngste unter den Genannten, der 1703 nach Hamburg kam, „reich an Fähigkeit und gutem Willen“, nur dass er „sehr lange, lange Arien und schier unendliche Kantaten setzte, die doch nicht das rechte Geschick oder den rechten Geschmack, obwohl eine vollkommene Harmonie hatten“, sodass Mattheson, sich seiner annehmend, Veranlassung fand, ihn „durch die hohe Schule der Oper ganz anders zuzustutzen, gegen Eröffnung einiger Kontrapunktgriffe.“ Händel verweilte in Hamburg drei Jahre, bis 1706, und neben vielen anderen Werken für Gesang und Klavier, welche er dort herausgab, brachte

er vier deutsche Opern: „Almira“, „Nero“, „Florindo“ und „Daphne“ auf die Bühne. — Eine Reihe von Jahren standen diese Meister in Hamburg nebeneinander, in der That eine Zusammenstellung voll der seltsamsten Kontraste. Keiser, lebenslustig, leichtblütig und sinnlich; Mattheson ein Universalgenie, von Winterfeld treffend verglichen mit Claus Zettel dem Weber in Shakespeare's „Sommernachtstraum“, welcher am liebsten jede Rolle gespielt, geseufzt und als Löwe gebrüllt hätte; Händel, seiner Kraft bewusst, nach innen gekehrt, eine Welt in sich tragend, das Treiben der anderen gutmütig verspottend, bei der zweiten Violine im Orchester angestellt, „mit dürrem Scherz sich stellend, als ob er nicht auf fünf zählen könne“, aber auf einmal hervortretend mit aller Kraft, „ohne dass es jemand vermutet hätte“ — mit Ausnahme natürlich des allwissenden Mattheson, der dies schreibt, — nicht eitel, aber stolz, von entschiedener Haltung herabblickend auf das Treiben derer, denen es nur darum zu thun ist, ihre äussere Erscheinung in der Welt geltend zu machen; entschieden, rauh, zufahrend, wenn es gilt, das Höhere der Kunst zu vertreten, mit treffendem Witz selbstgefällige Eitelkeit strafend. — Endlich ist noch, als diesem Kreise angehörig, ein vierter Genosse, Georg Philipp Telemann, zu nennen. Dieser war zu Magdeburg im Jahre 1681 geboren, wo sein Vater Prediger war. Er verlor diesen aber in zarter Jugend, und sein früh sich kundgebendes musikalisches Talent wurde von der Mutter bekämpft und unterdrückt, ja diese sendete den Sohn, um ihn jeder künstlerischen Verlockung zu entziehen, auf die Schule nach Zellerfeld, in dem Glauben, „hinter dem Blocksberge wehe kein musikalisches Lüftchen.“ Unerwartet fand er dort Gönner, welche seine Anlagen zu würdigen wussten, und die Ausbildung derselben förderten. Endlich bezog er die Universität zu Leipzig. In Halle hätte er durch „Bekanntschaft mit dem schon damals wichtigen Herrn G. Fr. Händel beinahe wieder Notengift eingesogen“; er widmete sich aber, dem Wunsche der Mutter gemäss, beim Beginne seiner Studien mit allem Fleisse der Jurisprudenz, bis endlich seine musikalischen Bestrebungen, welche er sorgfältig verheimlichte, entdeckt wurden und lebhafte Aufmunterung fanden. Durch den Beifall, welchen er erntete, wurde seine Mutter versöhnt; er versuchte sich nun in dramatischen Kompositionen für die Bühne von Weissenfels, überliess sich überhaupt seiner Kunst und den Arbeiten in derselben mit durch die lange Entsagung verdoppeltem Eifer, und die Folge davon war, dass er später Organist an der Neukirche zu Leipzig wurde. 1708 nahm er einen Ruf nach Eisenach an, nachdem er sich zuvor im

Dienst des Grafen von Promnitz in Sorau befunden hatte, und zeigte sich dort sehr thätig in Kompositionen für die Kirche. Drei Jahre später ging er als Kapellmeister nach Frankfurt a. M., und lebte hier längere Zeit in sehr erwünschter Wirksamkeit, die Arbeiten für die Kirche fortsetzend, neue beginnend, so die Kompositionen eines damals berühmten Textes, der Passion des Hamburger Ratsherrn Brockes, welche unter ungeheurem Andrang der Zuhörer in einer Kirche aufgeführt wurde. Endlich, im Jahre 1721, rief ihn eine Einladung als Direktor des musikalischen Chores und Kantor des Johanneums nach Hamburg in eine Stellung, die er bis an seinen Tod bekleidete, obschon auch später noch wiederholte Einladungen von verschiedenen Orten aus an ihn ergingen. Er starb im Jahre 1767. Telemann war einer der fruchtbarsten Tonsetzer. 44 Passionsmusiken, 12 vollständige Jahrgänge von Kirchenmusiken, 40 Opern, an 700 Arien, 600 Ouverturen und andere Instrumentalwerke werden von ihm neben vielen anderen Kompositionen aufgezählt. Auch auf dem Gebiet der Kunstlehre finden wir ihn thätig, doch nicht mit gleichem Erfolg wie Mattheson.

So sehr nun auch jeder von den bis jetzt besprochenen Männern ein anderer war, so verschieden das Ziel, welches sie verfolgten: die Neigung für das musikalische Drama und seine Formen verband dieselben. Darüber war man einig, dass in der Opera, „dem galantesten Stücke der Poesie, die göttliche Musik ihre Vortrefflichkeit am besten sehen lasse,“ und aus diesem Grunde sollte die Tonkunst in der Kirche durch Uebertragung der Opernformen auf den geistlichen Kunstgesang einer gleichen Vortrefflichkeit, so viel als möglich, teilhaftig werden. Aus diesem Verfahren ging eine neue Gestalt des kirchlichen Kunstgesanges hervor, um so erklärlicher, als die Oper in immer weiteren Kreisen sich zu verbreiten begann, nicht allein auf Hamburg sich beschränkte, und infolge davon der Einfluss derselben sich mehr und mehr erweiterte. So finden wir z. B., abgesehen von einzelnen Vorstellungen, die zu Halle selbst schon 1679, zu Merseburg 1681 vorkommen, am Hofe zu Weissenfels seit 1682 dieselbe in einer fortlaufenden Reihe. Einflussreicher noch waren die Opern zu Leipzig. Hier wurde nach einzelnen Vorstellungen im Jahre 1685, und später, im Jahre 1693 bei dem Zimmerhofe im Brühl an der Stadtmauer ein Opernhaus in kurzer Zeit erbaut und eine grosse Anzahl Opern, u. a. Werke von Keiser, während der drei Messen aufgeführt. Bis zum Jahre 1720 laufen die Nachrichten hierüber fort. Selbst auf den Gemeindegesang blieb die Oper, diese immer beliebter werdende Kunstgattung, in der man alle Vortrefflichkeit vereinigt zu erblicken meinte, nicht ohne Ein-

fluss, geschweige denn auf die höhere, kunstreichere Kirchenmusik. Die Einwirkung auf den Gemeindegesang war eine bedeutende, aber nur kurze Zeit dauernde; bei weiterer Ausgestaltung der Oper gingen beide Gebiete zu sehr auseinander, um sich noch irgend berühren zu können; die Einwirkung auf den Kunstgesang dagegen war eine grosse, nachhaltige, umgestaltende. Es wurde eine neue Blüte dieser Kunst, wenn auch in anderer Gestalt und unter veränderten Verhältnissen, hervorgerufen, eine Blüte, welche, durch Männer wie S c h ü t z zuerst vorbereitet, in den beiden diese Epoche beschliessenden Heroen ihre Vollendung erreichte. E c c a r d hatte Gebilde in wahrhaft evangelischem Sinne geschaffen, Gebilde, hervorgerufen durch die Entwicklung des Gemeindegesanges. Dagegen erscheinen die Arbeiten von S c h ü t z als Resultat einer neuen Richtung. S c h ü t z bedient sich nicht mehr der Form, welche die Gemeinde dem allgemeinen Kunstgesange zugebracht hatte, der Melodie des Volksliedes, die der Kunstgesang sodann als willkommene Aufgabe ergriff; es ist eine in ihrer konzerthaften Ausbildung rein tonkünstlerische, einem fremden Volke entlehnte, aus der lebendigen Entwicklung der Tonkunst innerhalb der evangelischen Kirche nicht hervorgegangene, wenn auch jener Meister im evangelischen Sinne sich derselben bedient. Der Kunstgesang, um die Formen des musikalischen Dramas sich anzueignen, begann in den allgemeinen Umrissen seiner Gestalt um den Beginn des 18ten Jahrhunderts die Predigt zum Vorbilde zu wählen. Das Schriftwort, motetten- oder konzerthaft gefasst, bildete den Text, Rezitative, Arien, Duette predigten darüber; als Vertreter der Gemeinde blieb das Kirchenlied stehen, im Verlaufe der Zeit immer weniger lebendig eingreifend, im Satze auch bald vernachlässigt, je mehr die theatralischen Formen die Hauptsache wurden, und das Bestreben dahin ging, durch Mannigfaltigkeit ihrer Ausbildung die Hörer zu ergötzen und die eigene Erfindungsgabe und Kunstfertigkeit an den Tag zu legen. Die genannten Hamburger Tonsetzer brachten das in dieser Gestalt Begonnene zu weiterer Entfaltung; man näherte sich immer entschiedener der dramatischen Form, die mit dem Anfang des 18ten Jahrhunderts zu siegreicher Geltung gelangte. Der Name Oratorium für diese Werke begegnet uns schon, obgleich man eine derartige Bezeichnung in sehr allgemeiner und schwankender Bedeutung gebrauchte. Händel war in den Jahren seiner Anwesenheit in Hamburg in dieser Weise thätig. K e i s e r machte zuerst den kühnen Versuch, den erzählenden Evangelisten wegzulassen und die Form so zu gestalten, „dass alles aufeinander aus sich selber fliesset, wie in den italienischen sogenannten Ora-

torien," also rein dramatisch; „es ist ja verhoffentlich keine Sünde, wenn einer im Namen des Evangelisten nicht mitsinget, sondern statt dieser saget: die Jünger sprachen den Lobgesang nach dem Abendmahle, solches die Jünger selber thun." Ein anderer wichtiger Fortschritt wurde durch Mattheson vollbracht. Er war es, der Frauen zuerst bei den Aufführungen in der Kirche beschäftigte, denn die damalige Sitte hatte diese noch bei der Ausführung grosser Musikwerke ausgeschlossen. Früher waren geschulte Sängerinnen nicht erforderlich, selbst bis dahin, wo die Arie der Liedform noch so nahe stand. Ein anderes war es bei Aufgaben, wie sie diese Tonsetzer sich stellten; die Leistungen von Knaben mussten als gänzlich unzureichend erscheinen. Datiert doch überhaupt von der Hamburger Epoche her ein Aufschwung des deutschen Kunstgesanges. Mehrere vorzügliche Theatersänger und Sängerinnen werden aus dieser Zeit schon genannt, so namentlich eine Demoiselle Conradi aus Dresden, die später einen Grafen Gruczewski heiratete. Kein Wunder, dass unter solchen Verhältnissen der Gemeindegesang immer mehr zurücktrat, dass der ihm gegenüberstehende Kunstgesang ein sehr bedeutendes Uebergewicht erlangte, dass das Band, welches beide vorher verknüpft hatte, mehr und mehr gelockert und gelöst wurde. Sprach doch Mattheson es offen aus, dass der Gemeindegesang nur etwas Erlaubtes, um der Schwachen und Unwissenden willen Geduldetes sei.

Es bedarf wohl kaum einer Erinnerung, was den Kunstwert der Werke jener vier Hamburger Genossen betrifft. Ueber drei derselben hat die Zeit schon gerichtet, nur Händel steht unsterblich da, obschon natürlich ebenfalls nicht durch jene seiner ersten Entwicklung angehörenden Werke. Keiser zeigt sich in seinen Oratorien nicht anders, wie in seinen Opern. Gleiche Darstellungsformen, auch eine ziemlich gleiche Instrumentation. Reiche Erfindungsgabe, sinnliche, melodische Entfaltung, aber geringes Geschick, wo es gilt, glücklich Ersonnenes kunstgemäss zu verflechten. Meister in der Darstellung des Lieblichen, Anmutigen, Gefälligen, in seinen kirchlichen Werken fromme Gefühle, wie sie die Seele eines gebildeten, geistreichen, aber sinnlichen und genusssüchtigen Weltmannes bewegen, doch durchaus keine Kirchenmusik im alten, hohen Sinne. Keiser erscheint also, nach dieser Seite hin, als ein Mann von leicht erregbarem Gefühl, lebendigem Naturell, aber ohne Tiefe, ähnlich mehreren, welche die neueste Zeit auf dem Gebiet der Kirchenmusik zu nennen hat. — Mattheson's tonkünstlerische Begabung war eine geringe; er besass Geschick und

die Gewandtheit, das, was er unternahm, so auszuführen, dass es den Schein des Bedeutenden gewann. Die Zuversicht, mit der er dies, sowie überhaupt seine Bestrebungen geltend zu machen wusste, täuschte seine Zeitgenossen, insbesondere auch, da er seine Werke als Schriftsteller vertreten konnte. Seine Werke sind dürftig, und nur die Mode gewährte ihnen ein kurzes Scheinleben. — Bedeutender wohl ist Telemann. Er besass Empfänglichkeit für alle Eindrücke und ein seltenes Geschick, des Empfangenen sich zu bemeistern; im wesentlichen war er entschieden der neuen Richtung zugethan und verkannte die Vorzeit; nur hin und wieder zeigen sich, wie unbewusst, lichte, durchdringende Blicke in diese Vorzeit, welche seinen Schöpfungen eine eigentümliche Weihe verleihen. Er besass grosse, in seiner Zeit ausserordentliche Macht über die Kunstmittel, ungemeine Erfindungs- und Verknüpfungsgabe, beides aber bei entschiedenem Uebergewicht der Phantasie über das Gefühl, für ihn oft missleitend, seinen sonst scharfen Blick über die Grenzen der Kunst täuschend. Endlich, bei erklärter Vorliebe für die kirchliche Tonkunst, finden wir doch kaum irgend ein Werk durchaus kirchlichen Sinnes. — Es war die Aufgabe dieser Männer, die Vollendung der neuen Kunstblüte vorzubereiten; durch die Aneignung der weltlichen Formen für den geistlichen Kunstgesang aber wurden sie tiefer in das Weltliche verstrickt, als dem Kirchlichen heilsam war; erst Sebastian Bach und Händel, zu deren Betrachtung ich mich nun wende, wussten von dieser Vertiefung in das Weltliche sich zu befreien, und die Höhen früherer Kirchlichkeit noch einmal zu erklimmen.

Ich gebe Ihnen zuerst eine Uebersicht des äusseren Lebens beider Männer. Für die Betrachtung des letztgenannten ist neuerdings durch das erst vor kurzem Ihnen wieder genannte Werk: G. F. Händel von Fr. Chrysander, von denen bis jetzt zwei Bände erschienen sind, nicht bloss ein weit reicheres Material, als vorher zu Gebote stand, herbeigeschafft worden; es ist zugleich durch die in der Hauptsache lobenswerte Verarbeitung desselben ein Fortschritt in dem Verständnis und der kritischen Würdigung des Meisters geschehen. Als bekannt darf ich voraussetzen, dass auch nach praktischer Seite hin durch eine von der deutschen Händelgesellschaft veranstaltete Gesamtausgabe der Werke desselben ein grossartiges Unternehmen begründet wurde (wie früher bereits durch die Bachgesellschaft bezüglich Bach's), geeignet, der nachfolgenden Zeit das umfassendste Material zu tiefer eingehenden Studien an die Hand zu geben. In meinen Angaben folge ich natürlich dem genannten Biographen, soweit derselbe bis jetzt

seine Forschungen veröffentlicht hat. Was das Weitere betrifft, muss ich zur Zeit noch die früheren Daten beibehalten. Meine Sache ist es nicht, hierüber Untersuchungen anzustellen. Ich habe das Material aufzunehmen, wie es vorliegt, und in kurzem Ueberblick Ihnen vorzulegen. Chrysander aber hat u. a. auch das Verdienst, die verwirrte Chronologie im Leben Händel's in Ordnung gebracht zu haben, ein Verdienst von Bedeutung, wenn man weiss, wie störend die Unsicherheit in den Jahreszahlen auf dem Gebiete der Musikgeschichte dem Darsteller derselben ist. Denn wenn auch durch die neueren Forschungen bereits manches gethan ist, so bleibt doch noch immer des Widersprechenden viel zurück. Auch über Seb. Bach haben wir vor kurzem in dem schon früher genannten Werke von C. H. Bitter neue und umfangreiche Mitteilungen erhalten. Zum Schluss der heutigen Vorlesung mag dann noch, nachdem ich Ihnen die Hauptumrisse des Lebens beider Männer dargestellt habe, die vergleichende Charakteristik folgen, welche Fr. Rochlitz im 4ten Bande seiner Schrift: „Für Freunde der Tonkunst“ aufgestellt hat; ich will mir nicht versagen, diese Ihnen mitzuteilen, da sie in lebendiger, treffender Schilderung sowohl das Verschiedenartige wie das Verwandte beider sehr gut zeichnet.

Georg Friedrich Händel wurde geboren zu Halle am 23sten Februar 1685. Er war der Sohn eines fürstlichen Kammerdieners und Amtschirurgus. Seine grosse Begabung und sein reger Eifer für die Tonkunst hatten schon früh sich Bahn gebrochen, ohne jedoch zunächst Aufmunterung zu finden. Es war des Vaters Lieblingswunsch, der Sohn solle Jurist werden, und bereits hochbejahrt, als ihm derselbe geboren wurde, hielt er eigensinnig an dieser Grille fest. Erst die Vorstellungen des Herzogs von Sachsen-Weissenfels brachen diesen Starrsinn insoweit, als nun musikalischer Unterricht erlaubt wurde, während früher alle Uebungen geheimgehalten werden mussten. Der Vater hatte eine Reise dahin unternommen, und war genötigt gewesen, den Sohn, der damals das 7te Jahr schon zurückgelegt hatte, wider seinen Willen mitzunehmen, da dieser, auf seine früheren Bitten abschlägig beschieden, dem Wagen, worin der alte Händel sass, nachgelaufen war, so dass dieser ihn wohl oder übel aufnehmen musste. In Weissenfels hörte ihn der Herzog, und setzte es durch, dass er jetzt bei dem Organisten Zachau in Halle Unterricht erhielt. Chrysander giebt bei dieser Gelegenheit einige Details über den Zustand der Weissenfelser Musik. Der Fürst kultivierte dieselbe sehr, und auch Heinrich Schütz war, wie bereits erwähnt, einer, jedoch in

Frage gestellten Notiz Chrysander's zufolge, daselbst geboren, und kehrte öfters dorthin zurück. Die Kapelle nahm den Knaben eines Sonntags mit auf das Orgelchor, und hier fand der Fürst Gelegenheit, ihn zu hören. Bald nach seiner Zurückkunft nach Halle ging der Vater zu Zachau, und jetzt begann demzufolge ein geregeltes Studium. Im Jahre 1696 sehen wir den jungen Händel am kurfürstlichen Hofe in Berlin. Ein Freund des Vaters führte ihn daselbst ein. Man fand sein Klavierspiel bewundernswert und dies nicht bloss in Betracht seiner Jahre. Dort war es auch, wo er die erste Bekanntschaft mit italienischer Musik und mit Italienern machte. Es waren dies Buononcini, der beste Komponist, und Pater Attilio, der beste Klavierspieler der musikalischen Kapelle. Der letztere protegierte ihn, der erstere dagegen, als er Händel's Begabung erkannt hatte, zeigte Neid und kalte Höflichkeit, und es wurde sonach hier schon der Grund zu jener Feindschaft gelegt, die später in London zwischen beiden Männern bestand. Händel nahm eine Einladung, am kurfürstlichen Hofe zu bleiben, nicht an, und ging zurück nach Halle. Bald darauf, im Jahre 1697, starb auch sein Vater. Die folgenden Jahre vergingen unter Studien mancherlei Art. Getreu den Wünschen des Vaters, bezog er im Jahre 1702 die Universität, in der Absicht, dem Studium der Jurisprudenz sich zu widmen. Natürlich war dabei die Musik niemals vernachlässigt worden. Händel komponierte fleissig und bekleidete demzufolge auch eine Zeit lang eine Stellung als Organist in Halle, obschon nur provisorisch, da es keineswegs seine Absicht war, in Halle sich festzusetzen. Seine Wünsche und Neigungen waren zunächst darauf gerichtet, in der Welt sich umzusehen. So verliess er Halle, die juristische Periode war zu Ende, und er begab sich nach Hamburg. Dies geschah im Jahre 1703, im 19ten Jahre seines Alters. Die Hamburger Bühne erfreute sich eines weitverbreiteten Rufes, und hier war es daher, wo Händel zunächst seine weitere Ausbildung suchte. Drei Jahre dauerte der Aufenthalt daselbst, bis zum Jahre 1706. Es wurde dies bereits erwähnt, als ich vor kurzem diesen Gegenstand behandelte. Dort auch machte ich bereits seine wichtigsten Werke, welche in diese Zeit fallen, im Vorübergehen namhaft. Der Dichter Postel schrieb eine Passion für ihn im Jahre 1704. In das Jahr 1705 fällt seine Oper „Almira". Postel und Mattheson standen ihm hierbei beratend zur Seite. Ebenso gehört die nun folgende Oper „Nero" diesem Jahre an. Auch später noch, als er Hamburg wieder verlassen hatte, und sich bereits ein Jahr in Berlin befand, lieferte er der dortigen Bühne die zweiteilige Oper „Florindo und

Daphne". Händel kam nach Hamburg, als eine Fülle von Talenten daselbst thätig war; die Zeit der ersten frischen Blüte war indes schon vorüber. Seine ausgezeichnete Begabung als Komponist, sowie seine Leistungen als Virtuos gewannen ihm viele Freunde und Gönner. Wurden doch die Musiker überhaupt dort in Ehren gehalten, mehr als an den meisten anderen Orten in Deutschland, mehr auch als grösstenteils an den Höfen. Die Pflege der Kunst war dort in die Hände des Bürgerstandes übergegangen, und auch das mochte, bei Händel's Sinn nach Unabhängigkeit, ein Grund mehr gewesen sein, Hamburg zu wählen. Indes musste er doch auch, wie dies bei dem dortigen Kunstleben und dem Charakter desselben entsprechend nicht ausbleiben konnte, allerlei Widerwärtigkeiten erfahren, sodass er sich später zurückzog, und hauptsächlich mit Lektionen beschäftigte. So reifte allerdings in ihm der Entschluss, Hamburg wieder zu verlassen. Unter seinen Gönnern befand sich auch der Prinz von Toskana, Bruder des Grossherzogs von Florenz, Giovanni Gaston da Medici, ein grosser Musikfreund und einer von den vielen, die damals auf Grund dieser Neigung Hamburg besuchten. Dieser lud ihn dringend ein, Italien zu besuchen, und bot ihm sogar die Mittel zur Reise an. Händel indes wartete, bis er selbst im stande war, dieselben zu bestreiten, und führte erst dann, als dies der Fall, den angeregten Plan aus. Hamburg trat damit für ihn auf immer in den Hintergrund. Er hatte gelernt, was zu lernen, und die dort zur Ausbildung gelangte Stufe heimischen Kunstlebens überwunden. Im März des Jahres 1707 sehen wir ihn bereits in Florenz. Hier wie überall diente der Virtuos dem Komponisten zur Einführung, doch war er sofort auch als solcher thätig. In den Anfang seines Aufenthaltes fällt eine Zahl von Solokantaten. Zu Ostern wollte er auf alle Fälle in Rom sein, und er bereitete sich dafür durch die Komposition des Psalms „Dixit dominus" vor, den er in Rom vollendete. Sein Aufenthalt daselbst dauerte bei seiner ersten Anwesenheit mehrere Monate, und noch eine Reihe von ähnlichen Werken fand hier ihre Entstehung oder wurde wenigstens umgearbeitet. Die erste Oper, welche er im Herbst des Jahres 1707 für Florenz setzte, war „Rodrigo". Die Aufnahme war eine äusserst günstige und für Händel gewinnbringende. In Venedig weilte er zu Anfang des Jahres 1708 und setzte dort die Oper „Agrippina". Er gewann mit diesem Werke den anderen Komponisten einen bedeutenden Vorsprung ab, schon mit der Ouverture. Eine solche Eingangsmusik musste den Zuhörern ganz neu sein, da sie durch die einheimischen Tonsetzer an eine minder gewichtige Art gewöhnt waren; Händel

überraschte durch die Macht und Grossheit des Ausdrucks in diesem Falle wie überhaupt. Später ging er wieder nach Rom. Weil Ostern herannahte, arbeitete er ein grösseres Werk für dieses Fest, ein Oratorium „Resurrezione“, das geschichtlich wichtig, künstlerisch von geringerer Bedeutung ist. Wie sehr man aber seine Fähigkeit für oratorische Komposition zu schätzen wusste, zeigt die Aufforderung zu einem anderen Werke ähnlicher Art, „Il trionfo del Tempo e del Disinganno“, grösser und eigentümlicher als das vorhergehende, obschon ebenfalls kein bleibendes Kunstwerk, weshalb er auch in viel späteren Jahren zu mehreren Malen umarbeitend auf dasselbe zurückkam. Der Aufenthalt in Italien diente Händel zugleich dazu, ihn mit den vorzüglichsten Künstlern des Landes in Berührung zu bringen. In Venedig verkehrte er mit Lotti, in Rom machte er die Bekanntschaft der beiden Scarlatti, und bestand mit dem Sohne Domenico einen musikalischen Wettstreit als Virtuos. Mit Corelli kam er, wie bereits erwähnt, ebenfalls in Berührung, und so mit vielen anderen. Später, im Juli des Jahres 1708, begab er sich nach Neapel, wie zu vermuten steht in Gesellschaft der zuletzt genannten Künstler, von denen Alessandro Scarlatti sich bleibend jetzt dort niederliess, und daselbst bis an seinen Tod im Jahre 1725 oder 1728 seine Hauptwirksamkeit entfaltete, wie ebenfalls bereits erwähnt wurde. Händel war immer sehr fleissig und auch Kantaten für zwei und mehr Singstimmen, sowie Chansons, französische Gesänge, die für ihn die Bedeutung von Studien hatten, arbeitete er in Italien. In Venedig zur Karnevalszeit 1710 erneuerte er die alten Bekanntschaften und machte neue mit mehreren angesehenen Hofleuten, Künstlern und Kunstfreunden aus London und Hannover. Seine Absicht war, nach London zu gehen. Der Baron Kielmannsegge und der Kapellmeister Steffani aber nahmen ihn mit nach Hannover. Hannoveraner und Engländer betrachteten sich bei der bevorstehenden Erhebung des Kurfürsten auf den englischen Thron als ein Volk, und man machte ihm bemerklich, dass es vorteilhaft sein würde, vor einer Uebersiedelung nach England Verbindungen in Hannover anzuknüpfen. So verliess Händel, 25 Jahre alt, Italien, wo er seine zweite, höhere, künstlerisch bedeutsame Jugend verlebt und den Grund zu der späteren Reife gelegt hatte, und begab sich nach Hannover, nachdem er den genannten Freunden das Wort gegeben hatte, noch ehe das Jahr vergangen sei, in London einzutreffen. In Hannover erhielt er die Stellung als Kapellmeister. Im Spätherbst des Jahres 1710 langte er in London an, wo er eine ermunternde Aufnahme fand. Was die musikalischen

Zustände betrifft, so waren diese im ganzen noch ziemlich unentwickelt. Er fand weder Virtuosen, mit denen er sich wie in Deutschland und Italien in einen Wettstreit hätte einlassen, noch Komponisten, die ihm den Rang hätten streitig machen können, obschon achtungswürdige Talente unter ihnen sich befanden. England, bemerkt Chrysander, hatte eine selbständige, zum Teil grosse musikalische Vergangenheit, aber keine Gegenwart. Die Anfänge des musikalischen Theaters waren hier denen in Deutschland ziemlich gleich, hatten aber einen schnelleren Fortschritt und gingen tiefer ins Volkstum ein. Zuerst holte man aus Italien und führte auf, was möglich war, blieb aber weit hinter den Vorbildern zurück. Schon im Jahre 1656 kam eine derartige Aufführung vor. Auch die französische Oper hatte Eingang gewonnen und fand an Karl II. einen eifrigen Schützer. Der bedeutendste englische Tonsetzer, der als Vorläufer Händel's betrachtet werden muss, war Henry Purcell, der von 1658 bis 1695 lebte. Der italienischen und der sie verdrängenden französischen Musik gegenüber vertrat dieser den Geschmack seines Volkes. Man ging auf Shakespeare zurück und holte sich dort die Stoffe, wie bei uns aus der Bibel. Purcell setzte eine Reihe solcher Stücke in Musik. Chrysander nennt ihn einen selbständigen Geist, wie unseren Schütz, obschon er ebenfalls auf das Vorbild der Italiener hinwies. Früher hatte England sich überwiegend noch mit eigenen Mitteln versorgt, auch was Spieler und Sänger betrifft. Seit 1690 kamen die Italiener in grösserer Zahl, und wie bei uns wurde jetzt das Nationale und das Fremde durcheinander gemengt, sodass in denselben Werken englisch und zugleich italienisch gesungen wurde. Erst im Jahre 1705 aber kam in London eine Oper zum Vorschein, in der alles gesungen wurde. So empfing man denn Händel bei der Oper mit offenen Armen. Sein erstes Werk für die englische Bühne war die Oper „Rinald“ im Jahre 1711. Die ganze Arbeit wurde in 14 Tagen beendet, machte aber einen ausserordentlichen Eindruck. Trotz der italienischen Oper hing die Menge doch an Purcell. Erst Händel war im stande, sie diesem abwendig zu machen, und wir haben hier ein ähnliches Schauspiel, wie wir es später in Frankreich sich wiederholen sehen werden. Auch in Neapel wurde die Oper im Jahre 1718 unter Mitwirkung Leo's aufgeführt. Nach Beendigung der Saison reiste Händel ab und begab sich zurück nach Hannover. Auch seine Vaterstadt besuchte er, und übernahm dort in seiner Familie eine Patenstelle. In Hannover war es der schon einigemal genannte Kapellmeister Steffani gewesen, der dort für die Kunst eine erfolgreiche

Thätigkeit entwickelt hatte. Chrysander hat demselben eine ausführliche Betrachtung gewidmet, und auf diesen beinahe vergessenen Künstler und Staatsmann die Blicke von neuem hingelenkt. Seine Kunst, bemerkt er, bilde das Mittelglied, durch welches die italienische der des grossen Deutschen die Hand reicht. Steffani war im Venetianischen im Jahre 1655 geboren und starb auf einer Reise im Jahre 1730. Ein Stabat mater und eine grosse Zahl von Kammerduetten werden unter seinen Kompositionen vorzugsweise genannt. Händel schrieb in Hannover ähnliche Kammerduette und auch eine Anzahl deutscher Lieder. Seine Kapellmeister-Thätigkeit war auf Kammermusik beschränkt, da Opernaufführungen nur zeitweilig stattfanden. Was Instrumentalmusik betrifft, so kamen fast ausschliesslich Werke von Lully zur Aufführung. Ausser der Violine war im Orchester zu Hannover auch die Oboe gut besetzt. Beide Instrumente waren damals unter denen des Orchesters die am weitesten in ihrer Behandlungsweise vorgeschrittenen, und Händel fand deshalb Veranlassung, seine ersten sogenannten Hoboenkonzerte zu komponieren. — Ende November des Jahres 1712 erscheint sein Name wieder in den Londoner Zeitungen, und zwar bei der Anzeige seiner neuen Oper „Il pastor fido". An diese schloss sich am 10ten Januar des folgenden Jahres die Oper „Theseus", die ebenfalls in kurzer Zeit komponiert wurde. Für den Geburtstag der Königin Anna am 6ten Februar 1713 komponierte er eine Ode und gleichzeitig das Utrechter Tedeum und Jubilate in D, das letztere in Deutschland unter der Bezeichnung des 100sten Psalms bekannt. Die Königin setzte ihm dafür ein Jahrgehalt von 200 Pfund aus. Dringend aufgefordert, in England zu bleiben, hatte er die Rückkehr nach Hannover ganz vergessen; sein Urlaub war überschritten. Zugleich hatte er mit dem Tedeum seiner Dienst- und Unterthanenpflicht zuwider gehandelt. Da bestieg sein bisheriger Gebieter, der Kurfürst Georg, als Georg I. den englischen Thron; Händel kam dadurch in eine keineswegs angenehme Lage, musste sich zurückziehen und verbergen. Der dienstvergessene Kapellmeister wusste indes auf heitere Weise den König zu versöhnen, als er zu einer Wasserfahrt auf der Themse am 22sten August 1715 eine Wassermusik komponierte, welche dem König gefiel, sodass Händel wieder zu Gnaden angenommen, und sein Gehalt mit einer Zulage vermehrt wurde. Die folgenden Jahre wohnte er meist bei englischen Grossen auf dem Lande in der Nähe von London und wurde von diesen mit Aufträgen beschäftigt. Doch fällt in diese Zeit auch eine Reise nach Deutschland, die er im Gefolge des Königs unternahm. Diese Reise sollte ihn zugleich

mit der deutschen Musik noch einmal in unmittelbare Berührung bringen. Er komponierte eine Passionsmusik nach den schon einmal erwähnten Worten von B. H. Brockes, die bereits Keiser, und, wie schon neulich bemerkt, auch Telemann bearbeitet hatten. Mit diesem Werke setzte er seinen Fuss, bemerkt Chrysander, auf deutsches Gebiet, zog ihn aber schnell wieder zurück. Bald erhob er sich auf einen anderen Standpunkt; einen unendlich höheren, der für den Gehalt seiner Kunst entscheidend war, indem er zugleich über die süsslich-sentimentalen deutschen Texte hinausschritt, und an das Bibelwort sich anschloss. Ende des Jahres 1716 erfolgte seine Rückreise nach London. Er lebte hierauf längere Zeit als Musikdirektor zu Cannons bei dem Herzog von Chandos, jedoch in durchaus freier Stellung. Dieser Aufenthalt ist wichtig, weil er hier (im Jahre 1717—20) seine 12 Anthems komponierte, die eine Vorstufe zu seinen späteren Oratorien bilden. Psalmen sind als Texte zu Grunde gelegt und Motette und Kantate darin vereinigt. Bald darauf, im Jahre 1720, sehen wir ihn dann auch mit seinem Oratorium „Esther“ hervortreten, das erste Werk dieser Art in England und zu englischen Worten. Vieles aus seiner Passionsmusik nahm er in dieses Werk auf, eine Verfahrungsweise, die Händel überhaupt charakterisiert, und die zum Teil überraschend schnelle Abfassung vieler seiner Kompositionen erklärt. Er hob aus nur vorübergehenden Zwecken gewidmeten Werken das Bedeutendere heraus, um demselben eine grössere Dauer zu verleihen. Dieses Oratorium bildet den Uebergang zu den späteren Werken dieser Art; es ist, wie eine Oper, noch in Szenen abgeteilt, und stellenweise dramatisch und opernmässig gebaut. Zu derselben Zeit und unter denselben Verhältnissen zu Cannons schuf er auch noch ein zweites Oratorium, das Schäferspiel „Acis und Galatea“.

Hiermit schliesst der erste Hauptabschnitt im Leben Händel's. Die ganze erste Hälfte desselben ist damit abgethan. Sie steht der grösseren und bedeutenderen zweiten Hälfte gegenüber, die dadurch noch merkwürdiger und anziehender wird, dass der innere Fortgang mit der äusseren Wanderung durch die musikalischen Kulturländer gleichen Schritt hält.

Der zweite Band des Chrysander'schen Werkes behandelt die Jahre von 1720 bis 1740, die Zeit der Thätigkeit Händel's bei der italienischen Oper in London. Dieser gewinnt dadurch einen neuen Boden für seine künstlerische Thätigkeit, er tritt dem Gesamtpublikum näher, wie sich denn überhaupt durch diese seine Thätigkeit erst eine musikalische Oeffentlichkeit in England bildet.

Um die soeben bezeichnete Zeit wurde durch Subscription des Königs und Adels die königliche Akademie der Musik errichtet, welche die Bestimmung hatte, stets eine Auswahl der besten Opern auf dem Haymarket-Theater möglichst vollendet darzustellen, und Händel mit der Direktion sowie mit dem Engagement eines vorzüglichen Personals beauftragt. Die Vorbereitungen zu diesem Unternehmen fallen in den Winter von 1718—19, und Händel begab sich schon 1719 zu diesem Zwecke auf den Kontinent. In Düsseldorf gewann er den Sänger Baldassarri. In Dresden fand er im Herbst des Jahres 1719 fast alle Berühmtheiten der italienischen Sängerwelt versammelt, doch vermochte er die betreffenden Künstler und Künstlerinnen nicht zu einem sofortigen Antritt eines Engagements zu gewinnen, da dieselben noch kontraktlich gebunden waren, bloss mit Ausnahme der Sängerin Durastanti, welche für den Augenblick besonders erwünscht kam. Die übrigen, unter diesen der ausgezeichnete Sänger Senesino, wurden vom ersten Oktober 1721 an für die Akademie gewonnen. Mit der soeben schon bezeichneten Tendenz der Akademie, alles zu vereinigen, was im Fache der Bühnenmusik zu leisten sei, war engster Anschluss an die italienische Oper von selbst geboten. Ein nationaler Gedanke lag ihr fern. In diesem Sinne wählte man auch noch neben Händel die musikalischen Leiter der Akademie, die Italiener Buononcini, sowie später Attilio, dieselben, denen Händel schon in Berlin begegnet war. Diese traten zugleich in Gemeinschaft mit ihm als Komponisten auf, und es war dadurch gleich anfangs Veranlassung zu mannigfachen Eifersüchteleien und infolge davon zu den späteren heftigen Streitigkeiten und Parteikämpfen gegeben. Werke anderer italienischer Tonsetzer wurden ebenfalls mehrfach aufgeführt. So nahmen die Vorstellungen im April des Jahres 1720 ihren Anfang. Händel begann seine Thätigkeit mit der Oper „Rhadamist“, in der Senesino sich durch die Arie „Ombra cara“ den grössten Beifall errang. Händel war jetzt fortwährend für die Oper thätig, und es folgten im Laufe der Jahre neue Werke dieser Gattung in grosser Zahl, „Floridant“, „Otto“, „Julius Caesar“, u. a. Von der Oper „Mucius Scävola“ komponierte Händel den letzten Akt, Buononcini den zweiten, und der Violoncellspieler der Akademie, Filippo Matti, genannt Pippo, den ersten. Händel gewann den Preis über seine Gegner, trotz der Anfeindungen, denen er ausgesetzt war. Was den künstlerischen Wert dieser Werke betrifft, so unterscheiden sich dieselben äusserlich nicht von dem, was damals in der italienischen Oper Brauch war. Es sind, wie Chry-

sander sagt, Arienbündel durch Rezitativfäden zusammengehalten. Dramatische Konzertmusik ist der bezeichnende Ausdruck dafür, nur dass Händel schon damals Bedeutenderes in solcher Weise gab, als seine Zeitgenossen meist zu leisten vermochten. Nicht aber eine tiefere Anschauung vom Wesen der Oper charakterisiert Händel's Werke, es ist mehr die innere Durchbildung, welche denselben eine erhöhte Bedeutung verleiht, und dieselben nicht als blosse Modeprodukte von vorübergehendem Interesse, sondern in der That als Vorstufe für seine späteren Oratorien erscheinen lässt. — Es war, wie schon bemerkt, bei der Verbindung so vieler fremdartiger, zum Teil widerspruchsvoller Elemente natürlich, dass Kämpfe mancherlei Art nicht ausbleiben konnten, die endlich in die heftigsten Parteiungen ausarten mussten. Die Italiener arbeiteten gegen Händel, in gleicher Weise trat eine nationalgesinnte, englische Partei gegen ihn auf. Insbesondere arg wurde die Sache, als nun auch unter den Sängern und Sängerinnen Zerwürfnisse ausbrachen und Hof und Publikum lebhaften Anteil an denselben nahmen. Francesca Cuzzoni, welche 1722 ankam, sowie später Faustina Hasse gehören mit dem schon genannten Senesino zu den Hauptcelebritäten, um die sich die Parteien hauptsächlich gruppierten. Beide Sängerinnen waren voller Capricen, namentlich die erstgenannte, deren Weigerung, eine für sie von Händel komponierte Arie zu singen, diesen in den höchsten Zorn versetzte, sodass er, jeder Selbstbeherrschung unfähig, ausrief: „Dass Sie ein leibhaftiger Teufel sind, weiss ich, aber Sie sollen wissen, dass ich Beelzebub bin, der Teufel Oberster.“ Dabei ergriff sie Händel, hob sie auf und hielt sie, zitternd vor Wut, in das offene Fenster, indem er schwur, sie unfehlbar hinunter zu werfen, wenn sie nicht gehorche, was zur Folge hatte, dass sie schreiend, in Todesangst, alles versprach, und künftig musterhaft gehorsam gegen Händel war. Ein Streit der beiden Damen, der zu einem Handgemenge auf offener Szene wurde, war es denn schliesslich auch, welcher der Saison ein Ende machte. Diese erste Opernepoche umfasst die Jahre 1720—1728. Die Damen Cuzzoni und Hasse wurden zwar später wieder so weit versöhnt, dass sie nebeneinander singen wollten, aber die Teilnahme des Publikums war erkaltet, und die regelmässige Jahressubscription kam in der letzten Saison nicht wieder zu stande. Es war zu spät, dass Händel die Zügel der Oper jetzt allein wieder in die Hände bekam, da seine Rivalen, unfähig sich ihm gegenüber zu behaupten, sich hatten zurückziehen müssen.

Händel hatte in diesem Zeitraum 12 Opern geschrieben, die

überall in Deutschland, Italien, den Niederlanden gegeben wurden. Selbst Frankreich gestattete ihnen, wenn auch nur auf kurze Zeit, Eingang. In dieselbe Zeit fällt auch der Tod des Königs Georg I. Für die Thronbesteigung seines Sohnes Georg II. erhielt Händel den Auftrag, die Chöre über die Krönungstexte neu zu setzen. Er komponierte vier dieser Krönungsanthems.

In die Zeit des Aufhörens der Akademie fällt eine Episode, deren Chrysander in einem besonderen Abschnitt ausführlich gedenkt: die Entstehung der sogenannten Bettler-Opern und Balladen-Singspiele, welche der italienischen Oper und überhaupt der Tonkunst im höheren Sinne für einen Augenblick Halt geboten, indem sie eine bedeutende Konkurrenz hervorriefen. Sie waren, wie der angeführte Schriftsteller bemerkt, ein Glied in der Kette oppositioneller Schriften, und mit den grössten satyrischen Leistungen der englischen Litteratur eng verflochten. So gross war die Beliebtheit derselben, dass in den nächsten zwölf Jahren mehr als hundert Stücke dieser Art entstanden. Der Bettler-Oper gegenüber hatte sich die italienische geleert. Eine neue Akademie wurde gebildet, obschon dieselbe von der früheren wesentlich abwich. Die neue Akademie bestand nur aus Mitgliedern, welche sich zu einer mehrjährigen Subscription verpflichtet hatten, im übrigen jedoch, wie es bei der ersteren geschehen war, weder Tonsetzer noch Sänger verschrieben, weder die Werke bestellten, noch die Aufführungen bestimmten. Das Unternehmen ging wesentlich vom Hofe und von dem zum Hofe sich haltenden Adel aus. Händel hatte alles Musikalische zu leiten, und so trat er im Spätsommer des Jahres 1728 seine zweite italienische Reise an, um Engagements einzuleiten. Unter den Sängern, welche er gewann, befand sich Bernacchi, der allerdings nach Chrysander's Angabe mit Senesino sich nicht messen konnte. Ein Ihnen früher über diesen Sänger mitgeteiltes Urteil lautete freilich günstiger. Die beste Acquisition machte er mit der Signora Strada. Die Vorstellungen begannen Ende des Jahres 1729 und Händel trat jetzt abermals mit einer Anzahl neuer Werke auf. Er komponierte in den vier Jahren des Bestehens dieses Unternehmens sechs Opern. Auch Senesino kam später wieder nach London.

Nach und nach wurde der Drang nach dem Besseren ein immer allgemeinerer. Das musikalische Altengland erwachte wieder. Man erkannte die Unbedeutenheit der italienischen Texte und wünschte bessere, und diese zugleich in englischer Sprache. Ein nationaler, mit einer höheren Anschauung verbundener Kunsttrieb beginnt Raum zu gewinnen. Bestrebungen solcher Art waren nicht

bloss von Einfluss auf das Erwachen des Händel'schen Genius in seiner ganzen Grösse, Händel im Gegenteil war demselben bereits vorausgeschritten. Man hatte die Ueberraschung, dass das, was man zu leisten versuchte, eigentlich schon gethan war, dass Händel in „Esther“ und „Acis und Galatea“ zwei Werke geliefert hatte, an Dichtung und Musik völlig neu, die nur aufgeführt zu werden brauchten, um die Ueberzeugung davon allgemein zu verbreiten. Man zog also diese Werke wieder hervor, zugleich aber auch durch szenische Aktion auf ein ihnen fremdes Gebiet. Von verschiedenen Unternehmern wurden anfangs mehrfache Aufführungen derselben ins Leben gerufen. Händel nahm die Sache in die Hand, trat an die Spitze dieser neuen Bewegung, und wurde dadurch auf die Bahn des Oratoriums hingeleitet. Er selbst veranstaltete wiederholt Aufführungen, und trug den Anforderungen der Bühne insoweit Rechnung, als zwar eine eigentliche Aktion nicht stattfand, die Szene aber in malerischer Weise einen passenden Hintergrund darstellte, und Kleider und alle sonstigen Dekorationen dem Gegenstand entsprechend gewählt wurden. So wurde im Jahre 1732 „Esther“, das andere der in Cannons entstandenen grossen Werke, im Hause eines Herrn Bernhard Gates von den Knaben der königlichen Kapelle mit Aktion aufgeführt. Der Chor, bestehend aus den Kirchensängern und den Mitgliedern der königlichen Kapelle, war nach der Weise der Alten zwischen der Bühne und dem Orchester aufgestellt. Darauf wurde es von demselben Personal in dem Gasthause zur Krone und zum Anker wiederholt. Um dieselbe Zeit fand — zu einem wohlthätigen Zweck — eine Aufführung der seit dem Jahre 1714 nicht wieder zu Gehör gebrachten Utrechter Friedensmusik statt, was sich später ebenfalls wiederholte. Eine andere wichtige Veränderung, die ebenfalls im Gefolge solcher Aufführungen Platz griff, verdient hierbei noch eine besondere Erwähnung. Die Solosänger nämlich waren teils Engländer, teils Italiener, waren aber jetzt genötigt, sämtlich englisch zu singen. Der Zug zum Erhabenen war jetzt in Händel wie auch auf einen Augenblick in der Mehrzahl der Musikfreunde vorwaltend, und so schritt er auf dem durch „Esther“ gebahnten Wege schnell zu einem neuen Werke und komponierte „Debora“, welches im Jahre 1733 mit englischem Text aufgeführt wurde. Es war dies ein neuer Schritt zur Befreiung von den italienischen Banden. Abgesehen hiervon, so liegt die Bedeutung dieses Werkes wesentlich in den Chören. Das wirklich Neue in „Debora“, den Fortschritt zu einer grösseren Vollendung des oratorischen Baues, sieht Chrysander in der chormässigen Charakteristik der feind-

lichen Volksmassen. In „Esther“ erhebt sich die Bedeutung des Kampfes noch nicht über das Persönliche; in „Debora“ dagegen kommt überall nur das allgemeine zur Geltung. — Der Schauplatz des Händel'schen Wirkens für die nächste Zeit war nicht London, sondern Oxford, wo er bei Gelegenheit eines feierlichen öffentlichen Aktes im Jahre 1733 „Athalia“ aufführte, während das Werk in London erst zwei Jahre später zu Gehör gebracht wurde. — Ein Trauungsanthem komponierte Händel im Jahre 1734 zur Vermählung der Prinzess Royal mit dem Prinzen von Oranien.

Jetzt folgt eine Epoche, wo zwei italienische Operntheater in London nebeneinander bestanden, ein Zeitraum, welcher die Jahre von 1733 bis 1737 umfasst. Durch die Ihnen soeben bezeichnete grosse Umgestaltung trat die Bedeutung der Solosänger und Sängerinnen mehr und mehr in den Hintergrund. Die Italiener waren genötigt, englisch zu singen, und mit der vorwiegenden Bedeutung der Chöre und dem Zurücktreten der Aktion musste natürlich die frühere Bühnenherrlichkeit der Ausführenden mehr und mehr schwinden. Dies empfand namentlich Senesino. Als daher Italiener und englische Patrioten vereint immer entschiedener gegen Händel in die Schranken traten, fasste Senesino den Mut, offen gegen Händel sich aufzulehnen, und die Folge war, dass der letztere ihm sofort kündigte. Auch Francesca Cuzzoni wurde wieder gewonnen, und ergriff begierig die Gelegenheit, sich an Händel, der sich beständig geweigert hatte, sie wieder zu engagieren, zu rächen. Beide wurden jetzt die Hauptstützen des neuen Unternehmens, und die Folge war, dass sich Händel's Gesellschaft auflöste. Die Mitglieder derselben gingen zum Teil zu den Feinden über. Porpora wurde als Komponist und Dirigent des Orchesters gewonnen. Auch Hasse stand unter Händel's Gegnern. Im Sommer 1733 eilte daher Händel aufs neue nach Italien. Er wagte jetzt in Haymarket eine Oper auf eigene Rechnung zu unternehmen. Händel war so glücklich, neben der Signora Strada den ausgezeichneten Sänger Giovanni Carestini zu gewinnen. Auch die Signora Durastanti kam nach zehnjähriger Abwesenheit wieder, obschon dieselbe den Höhepunkt ihrer Künstlerschaft bereits überschritten hatte, und Händel eröffnete sein Theater nun am 30. Oktober 1733. Im Januar 1734 folgte ein neues Werk von ihm, die Oper „Ariadne“. Es erschien wünschenswert, beide Unternehmungen wieder zu vereinigen, da man der Gegenoper ein baldiges Ende weissagte, indes waren die darauf gerichteten Bemühungen vergeblich. Aber auch Händel's Umstände verschlimmerten sich fortwährend, nament-

lich als der weltberühmte Farinelli, mit dem Adel an der Spitze, dem gegnerischen Unternehmen erhöhten Glanz verlieh, und auch der Hof, durch Familienzwiste veranlasst, fortwährend eine Parteistellung einnahm. Händel verliess Haymarket, und gab seine Vorstellungen in Lincolns-Inn-Fields, später in Coventgarden. Aber mit der Uebersiedelung dahin verschlimmerte sich seine Lage noch bedeutend mehr, da man Haymarket als das rechtmässige königliche Operntheater anzusehen gewohnt war. Er brachte, um noch andere Stützpunkte zu gewinnen, in der Fastenzeit seine Oratorien zur Aufführung, und um auch hier eine Steigerung eintreten zu lassen, führte er öffentliche Orgelkonzerte ein. Es geschah dies zum erstenmale zwischen den Abteilungen der „Esther" im Jahre 1735. Seine Aufführungen wie früher zu füllen, war ihm freilich nicht möglich. Ueberhaupt ist es ein Irrtum, wenn man meint, dass er auch in den späteren Jahren einen durchgreifenden allseitigen Sieg errungen habe. Die Feindschaften von Seite der Italiener und der altenglischen Partei hörten auch später nicht auf. Ein weiterer Verlust erwuchs Händel aus dem Abgange Carestini's, welcher sich durch Farinelli in den Schatten gestellt sah, und nach beendigter Saison England verliess. Auch zwischen ihm und Händel soll es nicht friedlich abgegangen sein, da Carestini ebenfalls anfänglich sich geweigert hatte, eine Arie, mit der er nachher den grössten Beifall erlangte, zu singen. Händel soll ihm bei dieser Gelegenheit u. a. zugerufen haben: Sie Esel, muss ich nicht besser wissen als Sie, was am besten für Sie zu singen ist. Wenn Sie nicht alle Gesänge singen wollen, die ich Ihnen gebe, so zahle ich keinen Heller." Es würde zu weit führen, die Details noch weiter zu verfolgen. Händel verharrte in seiner Opposition, welche seine Verarmung zur Folge hatte. Die traurigen Erfahrungen, welche er hatte machen müssen, die enormen Anstrengungen, hatten schliesslich seine Gesundheit zerrüttet. Der Schlag rührte ihn, lähmte seine ganze rechte Seite, und auch sogar seine Verstandeskräfte waren momentan in Mitleidenschaft gezogen. Der Gebrauch der Bäder zu Aachen im Sommer des Jahres 1737 stellte ihn wieder her, sodass er mit erneuter Kraft auftreten konnte; aber in den äusseren Verhältnissen wurde dadurch keine Umänderung bewirkt. Der Streit endete in allseitiger Ermattung. Uebersättigung, Ermüdung hatte sich auch des Publikums bemächtigt. Händel blieb zwar der eigentliche Sieger, aber es konnte ihm dies jetzt wenig nützen. Seit 1737 hat er keine selbstständige Opernleitung mehr übernommen. Zuletzt arbeitete er auf Bestellung, ohne direkte Beziehung zu den Unternehmungen, haupt-

sächlich in Rücksicht auf das zu erzielende Honorar. Auch entschloss er sich, obschon nach langem Widerstreben, ein Benefizkonzert für sich zu veranstalten, welches ihm eine gute Einnahme brachte. In diese Jahre aber fällt zugleich sein entschiedenes Lossteuern auf sein höchstes Ziel. Den epochemachenden Wendepunkt bezeichnet die Komposition seines „Alexanderfestes“ im Jahre 1736, dessen Aufführung auch ein volles Haus gewährte, und das bei dem grossen Erfolg, welchen es gefunden hatte, schnell allgemeine Verbreitung fand und viele Wiederholungen erlebte. In das Jahr 1737 gehört auch noch das Begräbnisanthem für die Königin Caroline, ebenfalls eine Vorstufe für seine spätere Wirksamkeit.

Hiermit endet dieser Abschnitt. Händel verliess die Bühne. Er ging zwar nicht von derselben ab, er ging nur — wie Chrysander bemerkt, um den Zusammenhang der früheren Schöpfungen mit den späteren zu bezeichnen, — darüber hinaus. Aber die bisherige Epoche war doch damit abgeschlossen. Hiermit endet zugleich der zweite Band des Werkes, dem ich in meinen Angaben gefolgt bin. Was das weitere betrifft, muss ich mich demnach noch auf die früheren Angaben beschränken.

Den Gipfel seiner Meisterschaft erreichte Händel in der Sphäre, welcher fortan bis an seinen Tod seine ganze Kraft zugewendet blieb von diesem Zeitabschnitt an. Der „Messias“ (1741) eröffnet die Reihe der grössten Schöpfungen, von denen „Samson“ (1742), „Semele“ (1743), „Judas Maccabäus“ (1746), „Josua“ (1747) vorzugsweise zu betonen sind. Die Erfolge waren jedoch anfangs auch hier diesen Leistungen, der Bedeutung derselben nicht entsprechend; oft waren die Konzerte nur sehr wenig besucht. Bei der zweiten Aufführung des „Messias“ war das Haus leer. Der König und einige seiner Umgebung sollen die einzigen Zuhörer gewesen sein. „Desto besser wird's schallen“, meinte Händel. Aber seine Kasse litt darunter sehr. Jetzt wendete er sich nach Irland. In Dublin wurde der „Messias“ mit Bewunderung aufgenommen. Ueber acht Monate verweilte Händel daselbst mit glücklichem Erfolg, und kehrte dann nach London zurück, wo er von 1742 an noch 17 Oratorien und Kantaten aufführte. Sein letztes Oratorium „Jephtha“ setzte er 1751 als ein schon gänzlich Erblindeter, acht Jahre vor seinem am Charfreitag den 14ten, nach Winterfeld's Angabe am 13ten April 1759, erfolgten Tode. Noch eine Woche vorher war die Aufführung eines seiner Werke von ihm selbst geleitet worden; seinem Arzte hatte er wenige Tage vor seinem Ende

den Wunsch ausgedrückt, dass es Freitags sein möge, damit er seinem Herrn und Erlöser am Tage seiner Auferstehung begegne. Er ruht in Westminster unter den Grossen der Nation; seine Stätte ist mit einem Marmordenkmal bezeichnet.

Händel unterlag in seiner Wirksamkeit für die Bühne zum Teil unwürdigen, zum Teil wenigstens Gegnern, welche sich an künstlerischer Kraft nicht mit ihm messen konnten. Dessenungeachtet ist sein Fall als eine Notwendigkeit, als ein verdienter, mindestens als ein nicht bloss durch äussere Ereignisse bedingter, zufälliger zu bezeichnen. Es lebte in ihm keine höhere Idee von dem Wesen der Oper, als die damals gewöhnliche, welche durch Italien zur Geltung gebracht war. Auch seine Opern, wie die seiner Zeitgenossen, sind, wie schon erwähnt, eine Kette von Arien und Rezitativen, im ganzen ohne tiefere dramatische Bedeutung. Er hatte damals allein die persönliche höhere Gewalt des Genies voraus, nicht eine tiefere Anschauung von dem Wesen der Oper. Diese persönliche Gewalt des Genies allein war es, welche ihn in einzelnen Leistungen, in einzelnen Arien hoch emporhob und Bedeutenderes aussprechen liess, als seine Zeitgenossen vermochten. Im wesentlichen, wie gesagt, bekannte er sich zu der damaligen Richtung, welche die Virtuosität des Sängers zum Mittelpunkt des Kunstwerkes machte. Sein Fall war auch ein Glück für die Kunst. Wie mehrere der später noch zu nennenden Meister schuf er das Grösste und Tiefste erst im höheren Alter, nachdem er in seiner Jugend in der Hauptsache der Richtung der Zeit, wenn schon immer mit überwiegend edlerem Streben, Raum gegeben hatte. Es war nicht ein äusserer Zufall, es war innere Notwendigkeit, welche diese Wendung hervorrief. Auch die Uebersiedelung nach England ist nicht als ein äusserliches und gleichgiltiges Ereignis zu betrachten. Deutschland war zu eng und kleinbürgerlich. Händel bedurfte dieser grossartigen Umgebung in England, um seine Kräfte zu entfalten; England bot damals vorzugsweise den geeigneten Boden für seine Wirksamkeit. Gross und mächtig, wie er war, über das Gewöhnliche hinausgehend, kolossal, wenn auch mitunter etwas bärenhaft, konnten ihm verkümmerte Naturen, wie sie das deutsche Leben gewöhnlich zeigt, konnte ihm deutsche Engherzigkeit nicht zusagen. Dabei ist auch das religiöse Moment nicht ausser Acht zu lassen. Auch in dieser Beziehung bot England gerade damals das ihm Entsprechende.

Johann Sebastian Bach war geboren am 21ten März 1685 zu Eisenach, ein Sohn des dasigen Hof- und Stadtmusikus

Johann Ambrosius Bach.*) Obgleich diese Familie durch mehrere Generationen der Tonkunst zugethan gewesen, treten uns doch hervorstechende Erscheinungen darin nicht entgegen. Als Kuriosität wird berichtet, dass der Vater Bach's einen Zwillingsbruder von so ausserordentlicher Aehnlichkeit hatte, dass beider Frauen nur an der Kleidung die Männer unterscheiden konnten. Schon im zarten Alter, als der Knabe kaum das zehnte Jahr erreicht hatte, traf ihn das Geschick, die Eltern zu verlieren. Er wurde der Obhut seines ältesten Bruders, Johann Christoph, Organisten zu Ohrdruff, anvertraut, und erhielt von diesem die erste Anleitung zum Klavierspiel. Bald hatte er sich aller ersten Uebungsstücke bemeistert, an denen sein Bruder ihn heranzubilden hoffte, und wünschte grösseres. Allein sein Bruder versagte ihm dies, insbesondere ein Buch, das Ziel seiner Wünsche, worin sich Orgel- und Klavierstücke von Frohberger, Kerl, Pachelbel befanden. Zwar wusste der Kleine Rat zu schaffen. Das Buch war nur in Papier geheftet, und befand sich in einem mit Gitterthüren verschlossenen Schranke; seine Händchen langten leicht hindurch, er ergriff das Buch und schrieb es in der Zeit von sechs Monaten in mondhellen Nächten ab; aber kaum hatte er seine Arbeit beendet, als der Bruder die List entdeckte, und ihm die Abschrift grausamer Weise wieder wegnahm. Seine Anstrengung hatte ihm nicht nur nichts genützt, sondern legte auch wahrscheinlich den Grund zu seiner späteren Augenkrankheit und dem damit zusammenhängenden Tode. — Nach dem bald erfolgten Ableben dieses Bruders begab sich Sebastian mit einem Mitschüler nach Lüneburg, um das Gymnasium zu besuchen. Seine ungemein schöne Sopranstimme bereitete ihm eine günstige Aufnahme. Doch kündigte sich bald darauf der Bruch derselben durch das eigentümliche Phänomen an, dass mit seinen Soprantönen gleichzeitig die tiefere Oktave sich hören liess. Acht Tage lang, bei Reden und Singen, dauerte diese Doppelstimme, dann war nicht allein sein Sopran, sondern die Singstimme überhaupt verloren. Wohl mochte dies eine Veranlassung sein, jetzt dem Klavier und der Orgel verdoppelten Eifer zu widmen. Er wanderte zuweilen nach Hamburg, um den Organisten J. A. Reincken zu hören und die herzogliche Kapelle zu Celle, meist aus Franzosen bestehend, gab ihm Gelegenheit, den damaligen französischen Geschmack kennen zu lernen. Im Jahre 1703 finden

---

*) Bitter giebt den 16ten Mai als Geburtstag an, ohne jedoch für seine abweichende Bestimmung einen Grund anzuführen. Die oben gemachte Angabe ist jedenfalls die richtige.

wir ihn als Hofmusikus in Weimar, 1704 als Organisten in Arnstadt, hier zuerst in Besitz eines Instrumentes, welches ihm einen Spielraum für sein Genie gewährte. Sein Eifer wurde natürlich dadurch noch mehr entzündet, umsomehr, da er doch hauptsächlich auf Selbststudium angewiesen war, und darum auch sein Entwicklungsgang als ein verhältnismässig langsamer erscheint. Um den hochgeschätzten Organisten Buxtehude in Lübeck zu hören, nahm er einen vierwöchentlichen Urlaub und scheute nicht den Weg in rauher Jahreszeit, 60 Meilen weit, zu Fuss zu machen, blieb auch länger als ihm gestattet war, über ein Vierteljahr lang, im Verborgenen Zuhörer desselben, dann erst nach Arnstadt zurückkehrend. 1707 berief ihn die thüringische Reichsstadt Mühlhausen als Organist. An beiden Orten war er bestrebt, die Kirchenmusik im Geiste des ihm vorschwebenden höheren Ideals zu reformieren, stiess jedoch dabei auch vielfach auf Widerspruch, sodass Konflikte, selbst mit den vorgesetzten Behörden, nicht ausblieben. Von Mühlhausen reiste er im folgenden Jahre nach Weimar, und fand Gelegenheit, sich bei Hofe hören zu lassen. Allgemeine Bewunderung und der Antrag einer Stelle als Hof- oder Kammerorganist, die er sofort annahm, war die Folge. Dort verweilte er neun Jahre, seit 1714 mit dem Titel eines herzoglichen Konzertmeisters. Auch mit Halle wurden eine Zeit lang Unterhandlungen gepflogen, die sich jedoch zerschlugen. Sein Ruhm als Orgelkünstler war jetzt schon ein weit verbreiteter; ein Vorfall ums Jahr 1717 trug dazu bei, diesen noch zu erhöhen. Um diese Zeit befand sich der königlich französische Hoforganist J. L. Marchand in Dresden, und war bei Hof als Klavierspieler mit so grossem Beifall aufgetreten, dass ihm ein Engagement mit bedeutender Besoldung angeboten wurde. Der damalige Konzertmeister J. B. Volumier aber lud Bach zu einem Wettkampf mit jenem nach Dresden ein, sei es aus Eifersucht gegen den anmassenden Landsmann, sei es, um an dem Wettstreite beider sich zu ergötzen. Bach folgte der Einladung, und erhielt Gelegenheit, Marchand unbemerkt zu hören; er lud nun diesen zu einem Wettstreit ein. Marchand nahm die Aufforderung an, Tag und Stunde wurden festgesetzt, eine glänzende Gesellschaft hatte sich versammelt. Bach war gegenwärtig, Marchand dagegen erschien nicht; man erkundigte sich und erfuhr, dass derselbe „bei früher Tageszeit mit der geschwinden Post aus Dresden verschwunden sei.“ Sebastian unterhielt nun allein die Gesellschaft; eine Belohnung von 100 Louisd’or, welche ihm der Kurfürst zugedacht hatte, verlor er durch die Betrügerei eines Hofbedienten. — Um eben diese Zeit erhielt Bach eine Einladung von

dem Fürsten von Anhalt-Cöthen, einem grossen Musikfreund, als Kapellmeister. Er nahm dieselbe an, und blieb in dieser Stellung sechs Jahre, nur mit der Unterbrechung einer Reise nach Hamburg im Jahre 1722, wo er zu allgemeiner Bewunderung als Orgelspieler auftrat. Endlich, um 1723, trat Bach in das Amt ein, in welchem er bis an seinen Tod verharrte. Der vor kurzem genannte Kuhnau war am 25sten Juni 1722 gestorben; Bach folgte ihm am 30sten Mai 1723 als Kantor und Musikdirektor zu Leipzig. An diesem Tage führte er die erste Musik in der Nikolaikirche auf; zugleich wurde ihm, wenn auch nur teilweise, das Direktorium der Musik in der akademischen Kirche übertragen. Bald nach dem Antritt des neuen Amtes starb auch der Fürst von Cöthen; das frühere Verhältnis hätte also jedenfalls eine Störung erlitten. Hier in Leipzig entfaltete nun Bach bekanntlich die Hauptthätigkeit seines Lebens. Eine kräftige Unterstützung seiner Wirksamkeit fand er durch den Superintendent Salomon Deyling, einen Mann, dessen von den Zeitgenossen rühmlichst gedacht wird. Dieser und Bach waren 27 Jahre hindurch bestrebt, so viel sie vermochten, die kirchliche Feier zu beleben, Predigt und Kunstgesang in Verbindung zu bringen, überhaupt den Gottesdienst zu schmücken. Das Verhältnis an der Thomasschule zu den Rektoren derselben war dagegen nur kürzere Zeit ein günstiges. Einer derselben, J. M. Gessner, war sein Freund, der spätere J. A. Ernesti jedoch schätzte die Tonkunst gering. Mannigfache Reibungen, wie sie in solchen Verhältnissen an Schulen sich häufig und auch noch gegenwärtig finden, mögen vorgekommen sein. Es scheint, dass der sächsische Hof in der Absicht ihm 1736 den Titel eines königlich polnischen und kurfürstlich sächsischen Hofkompositeurs beilegte, um Bach in seiner Stellung dem Rektor gegenüber zu heben. Unser Meister war nach allen Seiten hin thätig. Im Jahre 1727 führte er ein Werk zum Geburtstage des Kurfürsten, der in Leipzig anwesend war, auf. Die Feier der Uebergabe der Augsburgischen Konfession 1730 gab ihm ebenfalls Gelegenheit, mit seiner Kunst hervorzutreten. Um das Jahr 1736 finden wir wöchentlich zwei Konzerte in Leipzig, deren einem, welches an jedem Freitag abends von 8—10 Uhr, während der Messen Dienstags, im Zimmermann'schen Kaffeehause auf der Katharinenstrasse statt hatte, Bach vorstand. Die Ausführenden waren meist Studierende, deren Roheit man durch Kunstübung zu mildern suchte. Die Mitwirkung derselben war aber auch notwendig, denn mit den übrigen Kräften, welche zu Gebote standen, sah es sehr misslich aus. In dem „Entwurf einer wohlbestallten Kirchenmusik“, einer

Eingabe, welche Bach 1730 machte, fordert er zu einer vollständigen Kirchenmusik 56 Personen, 36 Sänger und 20 Instrumentisten. Unter seinen Thomanern befanden sich jedoch nur 17 als Sänger zu Gebrauchende, und Instrumentisten hatte er nur 8, 4 Stadtpfeifer, 3 Kunstgeiger und 1 Gesellen, „von deren Qualitäten und musikalischen Wissenschaften zu sprechen“ ihm die Bescheidenheit nicht gestattete. Bach konnte nur wirken durch ehrenden Beifall, Zuvorkommenheit, Eifer für die Sache, denn die Mittel, welche die Stadt aufwandte, waren sehr gering. Auch Konflikte mit der vorgesetzten Behörde, wie sie in ähnlicher Weise schon früher vorgekommen waren, widerholten sich. Bach's Streben war eben ein höheres, das nicht ausreichend verstanden und gewürdigt wurde, der Endzweck desselben, den Forderungen der Kirche an die Musik im weitesten Sinne Genüge zu leisten. — Noch will ich erwähnen, dass damals in Leipzig eine musikalische Gesellschaft bestand, welcher Bach als Mitglied beitrat. Der Gründer derselben war L. C. Mitzler, der seit 1738 hier eine musikalische Zeitschrift unter dem Titel „Musikalische Bibliothek“ herausgab. — Im Jahre 1747 erfuhr Bach eine Auszeichnung, welche seine letzten Lebensjahre verschönte. Er wurde von Friedrich dem Grossen nach Potsdam eingeladen. Der König hatte wiederholt seinen Wunsch, ihn kennen zu lernen, gegen Bach's zweiten Sohn Philipp Emanuel, der in dessen Diensten stand, geäussert. Friedrich empfing ihn sogleich bei seiner Ankunft, führte ihn im Schlosse herum, und zeigte ihm die aufgestellten Silbermannschen Pianofortes; Sebastian musste alle versuchen und sich in freier Phantasie auf ihnen hören lassen, in Gegenwart der Kapellisten, welche sich der Wanderung angeschlossen hatten, auch ein ihm gegebenes Fugenthema musste er bearbeiten, dessen nähere Ausführung er dem König in dem Werke „Musikalisches Opfer“ darbrachte. Diese Reise war der letzte Lichtpunkt in seinem Leben; denn nun folgten Kummer und Leid. Dass seine Augen schon in früher Jugend gelitten hatten, habe ich erwähnt; später war diese Schwäche noch durch anhaltendes Arbeiten, namentlich durch eigenes Gravieren seiner Werke in Kupfer, vermehrt worden. Erblindung war zu befürchten, und so musste zu einer Operation geschritten werden, welche zweimal missglückte, wirkliche Erblindung zur Folge hatte, und auch die feste Gesundheit Bach's durch den Gebrauch gewaltsamer Arzneimittel erschütterte. Ein sechsmonatliches Siechtum folgte, und endlich der Tod, am 30sten Juli 1750, nach anderen Angaben am 28sten desselben Monats, abends ein Viertel auf neun Uhr. Bis zu seinem

Lebensende war er ununterbrochen thätig gewesen, und hatte, wie Händel, die Ideen, die ihn beschäftigten, in die Feder diktiert. Bach hatte in zwei Ehen gelebt und zwanzig Kinder erzeugt; in der ersten Ehe zwei Töchter und fünf Söhne, darunter Friedemann und Philipp Emanuel, bekannt unter den Namen des Halleschen und Hamburger Bach; in der zweiten Ehe sieben Töchter und sechs Söhne, darunter Johann Christoph, der Bückeburger, und Christian, der Londoner.

Ich beschliesse die heutige Vorlesung mit der schon erwähnten Charakteristik Händel's und Bach's von Fr. Rochlitz.

„Die Lebensgeschichte Händel's und Bach's, auch nur so geschrieben, wie wir die erste von Burney, die zweite von Forkel besitzen, gewährt, besonders die eine der anderen gegenüber gestellt, ein grosses Interesse; sie gewährt es selbst denen, die sonst an Musik und Musikern wenig Anteil nehmen, wenn sie nur mit Sinn zu lesen wissen, was nicht immer mit Sinn ausgesprochen, sondern nur ehrlich und fleissig berichtet worden ist.

Händel und Bach, geboren fast in einem Momente, beide in hohen Mannesjahren verstorben, kräftig und thätig fast bis zum letzten Lebenshauche, beide Sachsen, beide auch am Körper grosse, gewaltige, eisenfeste Männer. Bei beiden drängt sich das eminente Musiktalent schon in frühen Kinderjahren unwiderstehlich hervor; beide erlangen schon in der Knabenzeit, und gar nicht nach dem gewöhnlichen Gange menschlicher Dinge, einen gründlichen und strengen Unterricht im theoretischen und praktischen ihrer Kunst, beide von ausgezeichneten Organisten, und beide, um gleichfalls ausgezeichnete Organisten zu werden. Beide gelangen später, und wieder nicht nach dem gewöhnlichen Lauf der Dinge, zu einem viel mehr umfassenden, höheren Beruf, werden weit und breit berühmt, auch von verschiedenen der grössten Fürsten ihrer Zeit achtungsvoll ausgezeichnet; beide erkennen das dankbar, lassen sich aber dadurch auch nicht um ein Haar von der Art ihrer vorherigen Kunstthätigkeit verlocken. Beide zieht es nach allen würdigen, damals üblichen Gattungen und Formen ihrer Kunst, beide arbeiten auch für alle, aber beide eignen und widmen sich vor allem dem Erhabenen, Grossen, Reichen, Vollgesättigten, und zwar am liebsten, dieses angewandt auf religiöse Gegenstände und für religiöse Zwecke. Beide sind Männer — strengrechtlich, gradaus, und mit Geist und Seele auch ihrem Christenglauben anhangend, beide sogar letztes in höheren Lebensjahren nach gewissen halbdunkeln, aber grossartigen Ansichten dieses Glaubens, doch aber entziehen sich beide darum keineswegs ihren weltlichen oder bürgerlichen Ver-

hältnissen und Geschäften. Beide erblinden im Alter, ohne deshalb ihrer Kunst, sogar auch dichtend, untreu zu werden; beide entschlafen ruhig und gottergeben, von ihren Zeitgenossen wenig verstanden, aber geehrt und respektiert, erst von der Nachwelt gefasst und gehuldigt — — nicht wenig ähnliches; und doch so gänzlich verschieden.

Händel's unruhiger, leidenschaftlicher Geist, der von früh an hinaus zum Weiten und Fremden drängte, warf ihn schon als Jüngling ins Gewühl der Welt, und er gefiel sich darin bis über die Hälfte seines Lebens; er gefiel sich darin, mochte es da zu streiten oder zu lieben, zu erobern oder zu behaupten gelten. Alles, was über das Gewöhnliche hinausgeht, was Menschen ergreift, Menschen beherrscht, wollte er kennen lernen, wie im Leben, so in seiner Kunst; von allem Gewinn ziehen für Geist und Charakter, ohne sich irgend einem zu unterwerfen. Er mochte immer am liebsten mit Massen des Volks, unter dem er lebte, zu thun haben; gern auch mit Grossen, die ein Volk regieren; ihn selbst regieren sollten aber weder die einen noch die andern; dafür wollte er jedoch freiwillig ihnen mit aller Treue dienen. An allem und mit allem wollte er sich versuchen, im Leben und in seiner Kunst; alles in eigene Erfahrung bringen. Er liess nicht ab und setzte es durch, wie kaum irgend einer seinesgleichen; er machte die vielfältigsten Erfahrungen, höchst freudige und höchst schmerzliche. Nun erst, in gesättigter Fülle der Manneskraft, fing er an, Abrechnung zu halten, Abrechnung mit sich und den Dingen; und nun wählte er, was seinem gesamten Wesen am vollkommensten sich eignete, und blieb fortan ihm treu bis zum Tode, erreichte aber auch darin, nur sich selbst gleich, was keiner, weder vor noch nach ihm, erreicht hat. — Er blieb unvermählt, starb reich und ruht in der Westminsterabtei unter prachtvollem Monumente. Sein Leben hat durchaus etwas Heroisches.

Dagegen Bach! Seit diesem nur erst das Glück widerfahren, als Organist angestellt zu sein in — Arnstadt, mit siebenzig bis achtzig Thalern jährlichen Gehalts, so fand er seine Ansprüche erfüllt. Er bewarb sich um keinen höheren Posten, sondern folgte nur jedem Rufe, der ungesucht ihm zukam, um ihn als ein Geschenk der Vorsehung ansehen zu können. In jedem neu erlangten Amte war nur sein Streben, es aufs möglichste zu erfüllen. Diesem bequemte er sogar seine dichterischen Gaben an. So schrieb er als Organist Orgelstücke, als weimarischer Kirchenkompositeur Psalmen und geistliche Kantaten, als Musikdirektor der Hauptkirchen Leipzigs seine grossen, vielstimmigen, schwierigen, ge-

lehrten Werke; jene Werke, welche so oft uns in den Fall setzen, dass der äussere Sinn, durch welchen diese Kunst eingeht — ist er auch äusserst geübt — nicht mehr ausreicht, sondern dass wir, soll jedes an ihnen gefasst und gewürdigt werden, wie bei den Hauptwerken antiker Bildhauerei einen zweiten zu Hilfe nehmen müssen — hier den Tast-, dort den Gesichtssinn. — Nicht selten verlangten Könige und Fürsten ihn zu hören: dann ging er hin, bescheidentlich, that ihren Willen, und kehrte ebenso bescheidentlich, auch vollkommen zufrieden, in sein enges Haus zurück. Dass er der grösste Orgelvirtuos der Welt sei, musste er wohl wissen: es war allzu offenbar und auch überall eingestanden; dass Virtuosität auf der Orgel damals eben das war, was vom Praktischen in der Musik hervorzuheben und reich zu belohnen, besonders in Frankreich, England und Holland, zu guter Sitte und feinem Ton gehörte, das wusste jedermann — ohne allen Zweifel er auch, gleichwohl ist ihm niemals auch nur der Gedanke oder Wunsch gekommen, einen Fuss über sein Vaterland hinauszusetzen. — Er lebte von früh an verheiratet, erzeugte eine ganze Kolonie von Kindern, starb arm und ruht auf unserm Friedhofe, niemand weiss, wo? — Sein Leben hat durchaus etwas Patriarchalisches."

Die Verschiedenheit beider als Künstler im grossen und ganzen bezeichnet Rochlitz sehr treffend mit folgenden Worten:

„Was Händel zu bearbeiten sich vorgesetzt, das ward vor ihm im vollesten Masse lebendig; er sahe es, als eben in der Welt vorgehend: und wie es so war, wie es so vorging, in Tönen darzustellen, dass es auch vor dem empfänglichen und achtsamen Zuhörer lebendig, anschaulich, vorgehend würde, und der Zuhörer es gleichsam mitdurchlebte: das war sein regstes Bestreben, das sein herrlichstes Eigentum, wie es keiner ihm gleich, ja auch nur ähnlich, besessen hat. Dieses sein Eigentum vollkommen geltend zu machen und durch die Wirkung bewährt zu sehn, gelang Händel'n auch dadurch, dass er daran genug hatte — nichts weiter hinzuthat, nicht daran künstelte, sondern nur aufs treffendste und entschiedenste es darlegen wollte; dass er lieber z. B. all seine Kunstgelehrsamkeit verleugnete, um nicht etwa durch Ueberladung des Bildes oder durch Zerstreuung der Interessen des Zuhörers seinem Hauptstreben zu schaden. Ist dieses Verleugnen schwierig — überall, und eine Art Opfer, der guten Sache dargebracht: so ist es auch um so verdienstlicher, und geschieht es bei solchen Ausmalungen in Tönen nur allzuleicht, dass man des einzelnen nicht satt wird und sich im Kleinen verliert: so ist es um so preiswürdiger, dass Händel, was er ergreift, stets im Grossen

fasst und also, doch aber ohne Eintrag der Bestimmtheit, ausbreitet. Dagegen, was Bach zu bearbeiten übernahm, wurde allerdings auch lebendig — aber in ihm; er fühlte es in seinem bewegten Gemüt; und wie er es da fühlte — eben er, wie er war — also in Tönen es auszudrücken, dass es auch in dem Gemüte des empfänglichen, achtsamen Zuhörers lebendig würde und er es mitfühlte: das war sein regstes Bestreben. Hieraus ergab sich nun ganz natürlich, dass er für diesen seinen Zweck gar nicht genug oder doch nie zu viel glaubte thun zu können; ausser, wo er ganz besondere Veranlassungen ihn zu Abweichungen und Beschränkungen seiner selbst bewogen."

Dies sind die Worte von Rochlitz. Sie sind geeignet, wie gesagt, durch ihre Anschaulichkeit Ihnen das Bild beider Männer näher vor Augen zu stellen.

In der nächsten Vorlesung haben wir beiden und den Werken derselben noch eine etwas eingehendere Betrachtung zu widmen.



ELFTE VORLESUNG.



Händel und Sebastian Bach. Charakteristik beider. Allgemeine Betrachtungen über das richtige Verständnis insbesondere Bach's und die moderne Ueberarbeitung älterer Werke. Der Wendepunkt in der Geschichte der deutschen Musik.

Nachdem ich in der letzten Stunde das Bild Bach's und Händel's in den allgemeinsten Umrissen Ihnen gezeichnet habe, kommt es heute darauf an, demselben noch eine etwas genauere Ausführung zu geben.

Schon während der Zeit seines Hamburger Aufenthaltes hatte sich Händel, wie Sie wissen, in der dramatischen Bearbeitung geistlicher Stoffe versucht. Zwischen diesen ersten Anfängen und den späteren Meisterschöpfungen liegt eine längere Reihe von Jahren, welche Händel fast ausschliesslich seiner Thätigkeit im Fache der Oper widmete. Es war dies ein Durchgangspunkt für ihn, es war eine Entwicklungsstufe, welche er durchlaufen musste, um ausreichend vorbereitet und mit Erfahrungen ausgerüstet seine Lebensaufgabe zu erfassen. Auch nicht mit einem Male hat Händel die spätere Richtung eingeschlagen; seine ersten Oratorien stehen noch in näherem Zusammenhange mit seinen theatralischen Arbeiten. Dieser Umstand ist von entscheidenster Wichtigkeit für die Auffassung und Beurteilung der Händel'schen Werke sowohl, wie des Oratoriums überhaupt. Das Oratorium ist, meiner Ansicht nach, entschieden als eine Vorstufe für die spätere Oper zu betrachten. Es entstand zu einer Zeit, wo die Oper zum höheren bleibenden Kunstwert sich noch nicht emporgeschwungen hatte, wo dieselbe nur ein flüchtiges Produkt der Mode war. Der tiefere Geist nun bemächtigte sich dieser Form, um das, was auf der Bühne auszusprechen noch unmöglich war, hier zur Erscheinung zu bringen. Nehmen wir hinzu, dass damals noch die religiöse Anschauung das gesamte Dasein durchdrang, dass alles Grössere

und Tiefere diesem Boden entkeimte, so erhellt zugleich, warum vorzugsweise biblische Gegenstände seinen Inhalt bildeten. Man suchte alles über das Gewöhnliche hinausgehende vorzugsweise in dieser Sphäre; der freie, weltliche Standpunkt für das musikalische Drama war noch nicht gefunden, jener Standpunkt, auf welchem das heitere Bühnenspiel zugleich eine eben so entsprechende Offenbarung des absoluten Geistes ist. Die Oratorien, als geistliche musikalische Dramen der Bühne bestimmt, sollten durch erhöhte Wirksamkeit des Chores einen Ernst, eine Feierlichkeit erhalten, die sie von den Produkten der Mode auf diesem Gebiet, von den Darstellungen weltlichen Inhalts, so grossartige einzelne Szenen darin sich auch hin und wieder, namentlich bei Händel, vorfanden, unterscheide, zugleich der Tragödie der Alten nähere. Die Oratorien vertraten in jener Zeit, wo es noch keine grosse, heroische Oper gab, diese Gattung. Um das Bühnenspiel zu ersetzen, bemerkt v. Winterfeld, wurde es nun Aufgabe des Tonmeisters, seine Tonbilder um so schärfer, anschaulicher auszugestalten, wobei ihm nebenher zu statten kam, dass er, in den Chören zumal, manches nun kunstreicher und breiter ausführen durfte, als es die Raschheit einer Bühnenaufführung erlaubt haben würde, als es überhaupt auch in solcher Gestalt in dem Gedächtnis der Sänger und Spieler hätte haften können. Daher in Händel's folgenden, wenn auch durch seine Dichter dramatisch gefassten Oratorien, bei vielen Chören und anderen Gesängen jene epische Breite, ein Wort, das hier keineswegs als Tadel ausgesprochen sein, sondern eine wahrhaft neue Art von Schöpfungen, eine neue Gattung, bezeichnen soll, die in rein musikalischer Beziehung natürlich nun ein weit Grösseres gewährt, als bei dem Zusammenwirken aller Künste möglich gewesen wäre, und dadurch für die fehlende Bühnenmalerei, den Prunk der Aufzüge und Kleidungen, den Zauber der grösseren Mannigfaltigkeit entschädigen muss. Händel wurde so nach einer Seite hin gedrängt, welche ihm ursprünglich noch ziemlich fern gelegen hatte. Diese Oratorien waren auch etwas ganz anderes, als was man früher unter diesem Namen bezeichnete. Die Mehrzahl der Händel'schen Werke stellt uns Begebenheiten aus den Büchern des alten Testaments in dramatischer Form dar; andere, wie „Semele", „Acis und Galathea", „Herkules", neigen sich der Oper zu; wieder andere, wie das „Alexanderfest", bilden eine Mittelgattung; zwei Werke aber treten der Form zufolge vor allen anderen heraus: „Israel in Aegypten" und die Krone seiner Schöpfungen: der „Messias". Diese Werke ruhen nicht auf freien Dichtungen, sondern bestehen aus einer Reihe grossartig zusammengestellten

Schriftsprüche. Hier hat sich Händel am weitesten von dem opernartigen Ursprung des Oratoriums entfernt, hier hat er am entschiedensten das kirchlich-religiöse Gebiet betreten, hier hat er auf das bestimmteste das Wesen der neuen, ursprünglich ihm ferner liegenden Richtung ergriffen.

Betrachten wir jetzt das Bild Händel's, wie es sich uns dem eben Mitgeteilten zufolge darstellt, so erblicken wir eine Persönlichkeit voll gewaltiger Kraft, wesentlich zugewendet dem Grossen und Erhabenen, wie es in den Geschichten des alten und neuen Testaments zur Erscheinung gekommen ist; eine Persönlichkeit aber, die nicht mehr umgrenzt wird von dem kirchlich-religiösen Standpunkt im engeren Sinne, nicht ausschliesslich diesem sich hingiebt, im Gegenteil eine rein menschliche Persönlichkeit, für die das kirchlich-religiöse Element nur noch den Hintergrund bildet. Alle höhere menschliche Kraft ruht auf jener Basis. Dies der Grund der zum Teil noch vorhandenen kirchlichen Färbung. Auch die Geschichten des alten Testaments mit überwiegend weltlichem Inhalt umgab damals noch ein gewisser religiöser Nimbus. Händel schritt jedoch innerlich schon aus dieser Sphäre heraus und hat darum keine Kirchenmusik im engeren, speziellen Sinne geschrieben. Er führte die Tonkunst heraus aus dieser ihrer Abgeschlossenheit, und machte das dort Gewonnene zum Ausdrucksmittel für eine edlere Weltlichkeit. So, möchte man sagen, leiht er der ganzen aus den kirchlichen Schranken befreiten, in freier Anbetung sich neigenden Menschheit seine Stimme. Daher das Gesunde und Urkräftige in ihm, das Grosse und Mächtige, das Typische; es ist, als ob sich die Brust erweitere bei seinen Tönen. Das angeblich Kirchliche liegt in der Grösse und Gewalt, womit er seinen Gegenstand erfasst, in der Hoheit, womit er auch rein Weltliches ergreift; es ist die höhere Wahrheit des Weltlichen, die er zur Geltung bringt, das Ewige darin, während vorher dies Gebiet überwiegend nur das Vergängliche, Modische abgespiegelt hatte. Händel hatte durch die eigentümlichen Phasen seiner Entwicklung hindurch endlich den ihm gemässen Ausdruck gefunden; diese Form ist ihm eigentümlich; sie ist die Offenbarung seiner Persönlichkeit. Selbst im „Messias“ ist er nicht streng kirchlich; wohl aber darf man sagen, aus keinem anderen Grunde, als weil er die enger gezogenen Grenzen strenger Kirchlichkeit darin schon durchbrochen, weil er eine Höhe der Anschauung erreicht hat, vor der jede Schranke fällt. Es ist die ewige That der Erlösung dargestellt in ewigen Tönen, in einer Weise, die von jeder Besonderheit der Auffassung befreit, sich über die Beschränktheit einer Zeit-

Epoche erhebt, eine „Kantate des gesamten Menschengeschlechts", für alle Zeit dieselbe. Wir erblicken sonach die Eigentümlichkeit H ä n d e l's in dieser Weltliches und Geistliches versöhnenden Richtung, wir sehen durch ihn den Schritt vollbracht zur wahrhaft grossen Oper hin, aber wir finden ihn durch äussere Veranlassung auf einen andern Weg gedrängt, wodurch er sich eine ebenfalls neue und einzige Stellung erringt. Was ihm in Hinblick auf seine grossen Nachfolger, zunächst auf G l u c k, fehlt, das ersetzt er durch den sich zum Epos hinneigenden Stil seiner Werke, durch die über alle Bühnenschranken weit hinausragende Erhabenheit seiner Darstellung.

Welche Folgerungen sich an diese Bestimmungen knüpfen, dies hier auszusprechen, ist noch nicht der Ort. Nur so viel sei erwähnt, dass ich allerdings das Oratorium als eine Kunstgattung betrachte, welcher, wenigstens in der früheren Gestalt, eine Zukunft nicht bevorsteht. Das Oratorium hat die Bestimmung, in der Oper aufzugehen, wie es auch im geschichtlichen Fortgang der Fall gewesen ist. Soll diese mehr epische Richtung der dramatischen der Oper gegenüber noch bestehen, so hat die alte Form wesentliche Umgestaltungen zu erleiden, bedingt durch den rein weltlichen Inhalt, den das Oratorium in der Gegenwart vorzugsweise sich zu eigen machen muss. Ich deute dies hier nur an, da ich später noch einmal darauf zu sprechen komme.

Betrachten wir jetzt, bevor ich weiter gehe, zunächst B a c h.

Zeigte sich der eben besprochene Meister zu der ihm vorausgegangenen Entwicklung auf dem Gebiet der protestantischen Kirchenmusik in einer bei weitem freieren, auch fremde Einflüsse in sich aufnehmenden Stellung, so erblicken wir bei seinem grossen Nebenmanne, der uns jetzt beschäftigt, im Gegensatz hierzu, einen innigen Anschluss an das vorausgegangene, nicht bloss insoweit, als er fremde Einwirkungen von sich abweist, nicht bloss insoweit, als er von dem Geiste der deutschen Vorzeit ausschliesslich genährt erscheint; B a c h beschliesst die bisher besprochene Entfaltung; er ist als letztes Glied dieser Kette zu betrachten, er tritt unmittelbar ein in die Entwicklung, und dies nicht allein als kunstreich ausgestaltender Tonsetzer, nach welcher Seite hin er vorzugsweise gekannt ist, auch als Sänger geistlicher Liedweisen, und erfasste demnach die Aufgabe ganz im Geiste der früheren Künstler auf dem Gebiet des evangelischen Kirchengesanges. W i n t e r f e l d im dritten Bande seines Werkes hat darüber ausführliche Untersuchungen angestellt, und bezeichnet ihn als den Urheber einer grossen Zahl von Singweisen, die, wenn sie auch nicht mehr das

Volksmässige, wie in den früheren Jahrhunderten, besitzen, doch das Streben nach allgemeiner Verständlichkeit zeigen, ein das Gemeingefühl vieler ansprechendes, die Verbreitung der Weisen sicherndes Element enthalten. Von seiner Thätigkeit als Setzer giebt er in seinen „vierstimmigen Choralgesängen“, welche am frühesten, in den Jahren 1765 und 1769, erschienen, zuletzt im Jahre 1843 von C. F. Becker wieder herausgegeben worden sind, einen Beleg. Hier, bei der harmonischen Entfaltung geistlicher Liedweisen, gewinnen wir ebenfalls die Anschauung, „in welch wirksamem Zusammenhange er mit seiner Vorzeit gestanden, dass er sie künstlerisch durchschaut, mit Freiheit auf ihren Vorbildern fortgebaut hat,“ sodass Zelter mit Recht gegen Goethe sagen konnte, dass von Luther bis auf Sebastian Bach die echte Tradition der Kirchentöne sich fortgepflanzt habe. Nur nach Seite der rhythmischen Ausgestaltung hin lässt sich nicht ein Gleiches sagen; „hier erweckt er nicht, wie dort, den Geist seiner Vorzeit, zugleich der reichen Mannigfaltigkeit der Mittel sich bedienend, die ihm seine Gegenwart bietet; er empfängt die auf ihn fortgeerbten Melodien als ein Gegebenes, wie der Geschmack seiner unmittelbaren Vorgänger sie zugestutzt hat, doch mit dem Vorbehalte, selbst im Geschmack seiner Zeit und nach Massgabe eigener Kunstzwecke an ihnen zu modeln. Bis zu seinen Tagen hin war der vormalige Reichtum rhythmischer Verhältnisse in den alten geistlichen Melodien ganz dem Gedächtnis der Mitlebenden entschwunden, zumal jener rhythmische Wechsel, der ein so eigentümliches Leben ihnen verliehen hatte.“ Bach dichtete, was diese Aufgaben betrifft, nach v. Winterfeld's Ausdruck, im Geiste einer ihm schon fremden Zeit, in einem Geiste, der nicht ein in ihm zuerst erwachter, ein schon angeeigneter war; er steht diesen Aufgaben gegenüber mit reicheren Kunstmitteln, dem Gewinn eines Jahrhunderts, aber nicht mehr in dem früheren lebendigen Zusammenhange. Bemerkenswert aber ist, dass er weit mehr als viele seiner Vorgänger auch in seinen kunstreicheren Werken dem Choral Zugang gestattete, und es deutet auch dies auf ein wieder überwiegendes innigeres Verständnis der Vorzeit. — Ich habe im Verhältnis zu den mir gesteckten Grenzen dieser Thätigkeit Bach's etwas ausführlicher gedacht, weil sie die am wenigsten gekannte, diese Resultate des oft genannten ausgezeichneten Forschers weiteren Kreisen noch garnicht zugänglich sind. — Ein Gebiet, worauf die meisten bei weitem heimischer, betreten wir, wenn wir Bach's allgemeine Wirksamkeit auf dem Gebiete der protestantischen Kirchenmusik betrachten. Hier sind es zunächst

dessen acht- und fünfstimmige Motetten, seine Kantaten für verschiedene Sonn- und Festtage, diese in so grosser Anzahl, dass mehrere Jahrgänge aus denselben zusammengestellt werden könnten, seine erst in neuerer Zeit allgemeiner bekannt gewordenen grossen Passionsmusiken nach Matthäus und Johannes, endlich seine fünfstimmige Messe in H-Moll, obschon diese nicht unmittelbar dem protestantischen Gebiet angehört. Diese Messe ist unter allen derartigen Werken das grösste, eines der grössten des Meisters überhaupt. Leipzig hatte in jener Zeit manches aus dem Gottesdienst der alten Kirche beibehalten, und so erklärt sich wohl, wie Bach zu dem lateinischen Text der Messe kam, obschon die Komposition bei ihrem grossen Umfang kaum zur Ausführung beim Gottesdienst geeignet war. Das Kyrie und Gloria hat er ausserdem 1733 für den Dresdner Hof komponiert, um den Titel eines kurf. sächs. Hofkompositeurs zu erlangen, und dieser Umstand war demnach eine zweite Veranlassung für ihn. Bei weitem mehr als Händel aber ist Bach in allen Gattungen thätig gewesen, in einer Ausdehnung, dass uns erst in neuerer und neuester Zeit diese Fülle mehr und mehr zugänglich geworden ist. Händel beschränkte sich in seiner reiferen Zeit vorzugsweise auf das Oratorium; wir besitzen auch treffliche Instrumentalwerke von ihm, aber doch von weit geringerer Ausdehnung. Bach hat sich nach allen Seiten hin wirksam erwiesen, überall gross und bedeutend, das Alte abschliessend, für Neues die Bahn brechend. In allen Gebieten ist er von Einfluss und thätig gewesen. Wir besitzen von ihm Werke für Klavier, Orgel, Violine, Klavier und Violine, Orchester, Konzerte für einen, zwei, drei Flügel, Suiten für Orchester u. s. w. Dem Instrumentbau sogar wendete er seine Aufmerksamkeit zu, so wie auch an seinen Werken sich zuerst in umfassenderer Weise die musikalische Theorie entwickelt hat. Was die Passionsmusiken betrifft, so sind diese durch das musikalische Drama jener Zeit entstanden, sie haben sich an ihm heraufgebildet, obschon lange vor Bach derartige Werke Eingang gewonnen hatten. Hier aber finden wir unter dem Einfluss des neu Entstandenen die Fortbildung der älteren Form. Die ersten Passionsmusiken datieren aus der zweiten Hälfte des 16ten Jahrhunderts. Winterfeld giebt die Beschreibung eines derartigen Werkes von einem gewissen Bartholomäus Gese vom Jahre 1588. Die Passion desselben nach Johannes beginnt mit einem fünfstimmigen Chor: „Erhebet eure Herzen zu Gott, und höret das Leiden unsers Herrn Christi, wie es St. Johannes beschrieben hat“, worauf dann die evangelische Erzählung im Choraltone, einstimmig durch den Tenor vorgetragen,

folgt. Aus ihr treten selbstverständlich hervor die Reden Christi, von den gewöhnlichen vier Chorstimmen vorgetragen, die Worte des Petrus und Pilatus dreistimmig, die der Mägde und Knechte zweistimmig, durch zwei Soprane, durch Alt und Tenor; ein fünfstimmiger Chor schliesst das Ganze. Weiter schon war, wie Sie sich erinnern, Heinrich Schütz gegangen. Ein Jahr nach dem Tode desselben, 1672, zeigt sich in einem Werke des preussischen Kapellmeisters Johann Sebastiani bei fortbestehender allgemeiner Einrichtung solcher Musiken eine Neuerung der Form im einzelnen. Endlich erscheinen, auf diese Weise vorbereitet, Bach's Werke dieser Art. Die Passion nach Matthäus ist die reifere und vollendetere. Schon vorausgegangen war dieser höchst wahrscheinlich die nach Johannes. Jene wurde am Charfreitage des Jahres 1729 zum erstenmale in Leipzig aufgeführt und Bach zeigt sich darin in einer Hoheit, dass dieses Werk als der Kulminationspunkt des protestantischen Bewusstseins zu betrachten ist. Es ist der Ernst und die Tiefe der Ueberzeugung darin, die Macht und Energie des Charakters, das Erfülltsein von der Sache, in einem Grade, dass diese Eigenschaften wohl bei keinem anderen Tonkünstler, mit Ausnahme Beethoven's, — bei dem letzteren natürlich auf weltlichem Gebiet — in solcher Grösse zur Erscheinung gekommen sind. Auch Bach's Passionsmusik zwar erscheint nicht gänzlich frei von modischen Bestandteilen jener Zeit, sie zeigt auch die Mängel der Stufe der Kunstentwicklung, der sie angehört; überall aber bricht der Geist siegreich hindurch, das Vergängliche in das Reich des Ewigen emporhebend.

Untersuchen wir, wie ich es schon bei Händel gethan habe, jetzt zunächst die allgemeinste Bezeichnung des Bach'schen Wesens, so gewahren wir, dem weltlicheren Händel gegenüber, des ersteren entschiedenere Kirchlichkeit. Während dort zwar das religiöse Element stets den Mittelpunkt der gesamten Persönlichkeit bildet, tritt es doch nicht so sehr hervor, dass sich Händel ausschliesslich darauf beschränkt zeigt. Bach gehört entschiedener diesem Kreise an; es ist vorzugsweise das kirchlich-religiöse Element, welches bei ihm vorwaltet. Bach, berührt vielleicht von jenen religiösen Bewegungen, die kurz vor ihm und ganz in seiner Nähe von Spener und dessen Genossen ausgegangen waren, durchlebt in sich den Prozess des religiösen Bewusstseins, das, was den Gläubigen beschäftigt, wenn er durchdrungen ist von dem ewigen Inhalt des Christentums, wenn er nach der Wiedergeburt im Glauben ringt; das Weltliche, das wir bei ihm gewahren, erscheint an ihm äusserlicher, nicht mit dem innersten Mittelpunkt

seiner Persönlichkeit verschmolzen; es erscheint nicht, wie bei Händel, in seiner Wahrheit und Berechtigung, im Gegenteil nur als ein vergänglicher, modischer Bestandteil. Bach, diese ureigene Natur, unterlag hierin den Einflüssen seiner Zeit, und zwar fast mehr als Händel, es ist jene altfränkische Zierlichkeit und Galanterie, jene Mode vergangener Tage, es sind zum Teil französische Einflüsse, welche bemerkbar sind. Bach hat, wie schon bemerkt wurde, jene grosse Epoche beschlossen, er ist das letzte Denkmal der mächtigen Glaubenskraft der Vorfahren. Seine geschichtliche Stellung aber als letztes Glied dieser Kette lässt ihn kaum noch als vollständigen, ganz entsprechenden Ausdruck jenes alten, in ursprünglicher Kraft hervorgetretenen religiösen Gemeingeistes betrachten. Bach ist zu subjektiv, als dass er ein treuer Spiegel der Gesamtheit sein könnte, auch zu wenig populär; er hat den alten Geist zur Erscheinung gebracht, soweit dies in einer im ganzen nicht günstigen Zeit möglich war, in einer Zeit, welche zu viel Gemachtes, aller Ursprünglichkeit Entfremdetes besass, um der Boden für Schöpfungen zu sein, welche nach jeder Seite hin eine ewige Jugend sich bewahren sollen. Händel hatte vor Bach den grossen Vorteil voraus, dass er in der Nation, in deren Schosse er seine unsterblichen Werke schuf, gesündere Elemente vorfand, nicht das philisterhaft Beengte, in trockenem Formalismus Untergegangene, wie damals in Deutschland. Bach ist eine Nachblüte auf dem gewaltigen Stamm der Vorzeit; aber er hat die Elemente, welche ihm die Vorzeit bot, überwiegend nur in seine mächtige Persönlichkeit aufgenommen, diese damit erfüllend, nährend, er zeigt sich der Gesamtheit entfremdet, durchaus esoterisch; er ist der Schlussstein der Entwicklung, aber auf dem Boden ausschliesslicher Kunst, und einen objektiven Inhalt in überwiegend subjektiver Weise aussprechend.

Nachdem ich so, wie ich glaube, das entscheidendste im Charakter beider Männer vergleichend angegeben habe, kommt es darauf an, ihnen im einzelnen noch etwas näher zu treten.

Bach hat an der Orgel sich herangebildet, von dieser seinen Ausgangspunkt genommen; dies verleiht seinen gesamten Kunstleistungen ihren bestimmten Charakter. Händel hat zwar gleichfalls diesen Ausgangspunkt genommen, bald aber ganz entgegengesetzten Einflüssen sich hingegeben. Bach's Thätigkeit war dementsprechend eine mehr nach innen gekehrte, seine vorwaltende Neigung eine grüblerische Versenkung; sein Leben ein inneres. Händel wendete sich früh nach aussen, den Menschen und der

Beobachtung derselben zu, ringend und kämpfend, die mannigfaltigsten Eindrücke in sich aufnehmend. Bach's Verständnis erschliesst sich daher nur von innen heraus. Es ist nicht die äussere, sinnliche Klangwirkung, welche für sich allein zu fesseln vermag. Dem inneren Sinn erst geht das Grossartige der Gestaltung auf, durch das Innere hindurch geht der Weg zum Aeusseren. Händel ist plastisch, er gewährt der sinnlichen Seite der Kunst ihr Recht und von dem Aeusseren gelangen wir zum Inneren. Bach, als echter Deutscher, war dem instrumentalen Element überwiegend zugeneigt, er schrieb später für sein Thomanerchor, für zwar musikalisch, aber nicht eigentlich kunstgebildete Sänger. Händel widmete sich früh schon dem Gesange, und verkehrte bald mit den grössten Sängern und Sängerinnen der Welt. Darum erblicken wir bei Händel als hervorstechenden Grundzug jene Popularität im grossen und hohen Sinne, die Fähigkeit, auf Massen zu wirken, die mehr augenblickliche Eingänglichkeit und Eindringlichkeit. Bach zeigt sich als Gegensatz; er ist nicht eingänglich, minder sangbar, er ist der am wenigsten populäre aller Tonsetzer. In Bach gelangte jene, einst von den Niederländern begründete, in Deutschland fortgebildete Richtung zu ihrem Abschluss, sein Geist erwachte unter dem Tongewebe kontrapunktisch verbundener Stimmen; er bezeichnet die Spitze dieser Entwicklung. Händel steht mit dem einen Fusse in Italien; er ist innerhalb dieser Epoche die Spitze der schon früher charakterisierten italienisch-deutschen Richtung. Bach charakterisiert darum der Mangel äusserer Schönheit, wie sie Italien besitzt, Händel zeigt sich berührt von dem Zauber dieses Landes. Bach und Händel sind die Kulminationspunkte ihrer Zeit innerhalb ihrer Kunst, nach den entgegengesetzten Seiten gewendet, der eine das Haupt des Nationalen, der andere Repräsentant jener universellen Verschmelzung der Stile, auf die ich schon in der die Geschichte der deutschen Musik eröffnenden Betrachtung als eine Hauptbestimmung zur Erfassung des deutschen Geistes hinwies. Händel bewegt sich in allgemein menschlichen Stimmungen, in den Stimmungen der Massen; was in der Brust eines religiösen, aber gesunden, freisinnig männlichen Volkes sich regt, das hat er ausgesprochen, mit einer Urkräftigkeit und Gesundheit, dass es durch die Jahrhunderte schallt, Bach spricht nur sich aus, sein religiöses Gemüt, er vergräbt sich immer tiefer in sich hinein, und kann sich nicht genug thun, um diese Tiefe zu erschöpfen. Händel leiht der ganzen Menschheit seine Stimme, Bach ist nur insoweit allgemein, als jeder diesen Prozess des religiösen Bewusstseins in sich durchlebt. Händel in seinen

Gestaltungen zeigt schon eine Vorahnung des späteren Kunstideals, Bach hat nur religiöse Zwecke vor Augen und die Kunst steht bei ihm noch ausschliesslich im Dienst der Kirche. Händel ist objektiv, episch, Bach subjektiv, lyrisch. Bach's Natur neigt überwiegend dahin, zur abgeschlossensten Besonderheit sich auszubilden, das Gewöhnliche, zur Hand Liegende abzuweisen, ein jedes Werk bis in das kleinste und einzelste hin auszugestalten. Händel arbeitet mehr aus dem Vollen und Ganzen, richtet seine Blicke überwiegend auf die Gesamtwirkung. Das eigentümliche Verhalten aller derer, welche an den Werken beider Anteil nehmen, liegt zum Teil hierin begründet. Der Verehrer Bach's fühlt sich zu immer neuem Forschen angeregt, in einen Kreis nie endender Thätigkeit hineingezogen, alle seine Kräfte sind in Anspruch genommen, immer Tieferes glaubt er zu entdecken, und so geschieht es leicht, dass einem solchen das Einfache und Populäre seicht und geringhaltig erscheint, weil es fasslich ihm entgegentritt, weil er das Verständnis nicht zu erringen braucht: dass ein solcher demnach in ein durchaus schiefes Verhältnis der gesamten Kunst gegenüber gerät. Händel bietet zu solchen Verirrungen keine Veranlassung. Wie ihn selbst die lebendige Wechselbeziehung zu einer grossartigen Umgebung, in der er stand, vor solcher Einseitigkeit schützte, so gewährt er auch dem Hörer einen unmittelbareren, allgemeineren, vielseitigeren Kunstgenuss. Auch die Stellung beider Meister bei ihren Lebzeiten scheint eine dementsprechende gewesen zu sein. Bach war überwiegend doch wohl nur als Orgelspieler bewundert; seine grossen Gesangswerke haben jedenfalls nur eine geringe Verbreitung und Anerkennung, ausser bei dem kleinen Kreise der Eingeweihten, gefunden; dem Volke ist er stets fremd geblieben. Händel stand schon in früheren Jahren der Gesamtheit des Publikums gegenüber, und als er später mit seinen Oratorien einmal durchgedrungen war, wurde er mehr und mehr der Gegenstand der Verehrung des gesamten Englands. Beide Männer endlich sind Meister ihrer Kunst, beide in eminenter Weise. Beiden aber ist diese gewaltige Kunst nie Zweck, stets nur Mittel zum Zweck. Sie sind so weit entfernt, damit zu prunken, dass sie allein damit hervortreten, wo es die Notwendigkeit der Sache erfordert, und es sind Missverständnisse einer späteren Zeit, einer Zeit, welche diesen Geist nicht zu fassen vermochte. wenn insbesondere Bach als Mann der Kunstgelehrsamkeit, als trockener Kontrapunktist, betrachtet wurde. Bach besitzt alles. In der Gewohnheit dieses Besitzes greift er überall nur das Gehörige und Nötige. Jene Kunst war der notwendige und entsprechende Ausdruck für den Geist

jener Zeit, und es ist deshalb eine ganz unstatthafte Thätigkeit der Abstraktion, Form und Inhalt trennen zu wollen.

Auch in den Schicksalen beider Meister nach ihrem Tode zeigt sich bemerkenswerte Aehnlichkeit. Erst der neueren und neuesten Zeit war es vorbehalten, beide in ihrer unermesslichen Bedeutung erkennen und schätzen zu lernen. Händel wurde durch die Bemühungen Hiller's und Mozart's in Deutschland zuerst allgemeiner bekannt und erlangte seit dieser Zeit eine immer weiter verbreitete Anerkennung. Bach, einer ganz anderen Weltanschauung angehörig, als die war, welche bald nach seinem Tode Geltung gewann, hat erst in neuester Zeit in weiteren Kreisen ein besseres Verständnis, eine mehr entsprechende Auffassung gefunden. Wie es eine Zeit gab, wo die Dome des Mittelalters als Erzeugnisse eines barbarischen Kunststandpunktes völlig ignoriert wurden, so geschah es auch Bach, dessen Werke mit jenen Domen viel Gemeinschaftliches haben, dass man seiner nicht mehr gedachte. Den Bemühungen von Marx und Mendelssohn insbesondere haben wir es zu danken, wenn die Gegenwart eine alte Ungerechtigkeit wieder gut zu machen angefangen hat; diese Männer sind unermüdlich thätig gewesen, durch Aufführungen, erneute oder erste Ausgaben, sowie durch die Schrift das allgemeinere Verständnis zu vermitteln.

Ich beschliesse hiermit die Charakteristik Bach's und Händel's. Unmöglich würde es sein, einen Reichtum, wie ihn beide Künstler uns vor Augen legen, in dieser gedrängten Darstellung zu erschöpfen. Die Hauptpunkte jedoch, auf die es bei der Würdigung derselben ankommt, glaube ich Ihnen bezeichnet zu haben. Jetzt soll es zunächst noch meine Aufgabe sein, verschiedene durch das bisherige gebotene Betrachtungen anzuschliessen, auf die Lösung einiger sich uns darbietenden Fragen hinzuarbeiten.

Im Fortgang der Geschichte geschieht es stets, dass die folgende Epoche, in ihrem Wesen oft sehr verschieden, ja entgegengesetzt, die unmittelbar vorausgegangene negiert und es erst einer späteren, abermals erhöhten Stufe vorbehalten bleibt, die Extreme auszugleichen, jedes derselben als Entwicklungsmoment zu begreifen. So lange noch im Leben der Völker, wie des einzelnen, in rascher Folge der Bewegung ein im Schosse der Zukunft verhülltes Ziel zu erstreben ist, wird alles, was dahin führt, zurückgesetzt, vergessen; erst bei Erreichung des Zieles, erst da, wo die geschichtliche Bewegung, wenigstens augenblicklich, Halt macht, erscheint die Möglichkeit, den durchlaufenen Weg zu überblicken, die einzelnen Stadien abzugrenzen, ihre Bedeutung zu ermessen. Die Gegenwart bezeichnet, was Musik betrifft, einen solchen Mo-

ment, einen solchen Halt- und Wendepunkt. So ist jetzt wenigstens in Bezug auf Bach und Händel das erreicht, dass alle tiefer gebildeten Musiker und Musikfreunde die Bedeutung derselben im allgemeinen anerkennen. Geschieht dies, was den ersteren betrifft, zur Zeit noch bald in überwiegend hohem Grade, bald wieder in nicht ausreichender, demnach immer noch schwankender Weise, so liegt der Grund davon in der bezeichneten Eigentümlichkeit des Meisters, und auch die Ursachen einer einseitigen Vertiefung und Ueberschätzung sind schon angegeben. Ich trete damit den ausserordentlichen Leistungen Bach's nicht entfernt zu nahe, ich tadle allein jene ausschliessliche Versenkung in die Kunstschöpfungen dieses Mannes, welche, in dem Streben, allen Ruhm auf den Scheitel eines einzigen zu häufen, den Blick trübt und befangen macht, und die Verdienste anderer gleich grosser Meister verkennen lässt. Bach ist gross und unsterblich in der vorhin bezeichneten Stellung, was aber die freie Entfesselung des Geistes betrifft, wie sie durch die späteren Meister bezeichnet wird, so ist er nicht über die ersten Anfänge hinausgekommen und in diesem Sinne, auf weltlichem Gebiet, ist es richtig, wenn sein Verhältnis zum nachfolgenden Jahrhundert, wie schon einmal erwähnt wurde, durch das der ägyptischen zur griechischen Kunst bezeichnet wird. Eine weitere Ursache solcher Einseitigkeit, dass die Bedeutung des Meisters wohl in den allgemeinsten Umrissen festgestellt ist, die nähere Bestimmung aber häufig vermisst wird, liegt in dem Durcheinander der Ansichten auf musikalischem Gebiet, auf das wir später noch ausführlicher werden zu sprechen kommen, in der so ganz heterogenen Bildung der Musiker, der alles Gemeinschaftliche sogar sehr fehlt. Da nirgends noch die Prinzipien der Beurteilung festgestellt sind, so ist eine natürliche Folge, wenn die Ansichten über die wichtigsten Kunsterscheinungen so weit auseinandergehen. Auch die Anerkennung Bach's beim grossen Publikum ist eine noch sehr schwankende, nähere Vertrautheit wird selbst bei den ernsteren Freunden der Kunst vermisst, und man begnügt sich meistens mit jenem kalten Respekt, der die Sache auf sich beruhen lässt. Auch hier liegen die Ursachen zum Teil in der Eigentümlichkeit Bach's, zum Teil aber in einem Vorurteil, welches die Musiker immer genährt haben, ohne zu wissen, wie sehr sie nicht bloss Bach, wie sehr sie der Stellung der Tonkunst überhaupt, der Gesamtheit gegenüber, schadeten. Noch immer gilt Bach überwiegend als gelehrter Kontrapunktist, noch immer sprechen die Musiker es aus, dass ohne nähere Vertrautheit mit jenen künstlichen Formen sowie überhaupt der Tonkunst, so zumeist Bach nicht nahe getreten

werden könne. Ist nun auch dieser Ansicht eine einseitige Wahrheit und Berechtigung durchaus nicht abzustreiten, so beruht dieselbe, in dieser Ausschliesslichkeit gefasst, doch wesentlich auf einem Verkennen des Verhältnisses der Technik eines Tonstücks zum Geist desselben, auf einem Verkennen des Verhältnisses der Form zum Inhalt. Von den Musikern wird leicht die Form mit dem Inhalt verwechselt, wird leicht die Form zur Hauptsache gemacht und der Geist ganz vernachlässigt, das Verständnis der Form als das einzig den Eingang vermittelnde gefasst. Solcher Einseitigkeit gegenüber ist zu sagen, dass das Verständnis des Musikers durchaus nicht ein spezifisch verschiedenes ist, wie die Dilettanten glauben und wie so viele Musiker, um sich in einen gelehrten Nimbus zu hüllen, absichtlich verbreiten; das Verständnis des Musikers ist ein bewussteres durch die Einsicht in die Mittel des Ausdrucks, durch die Einsicht in die Art und Weise, wie ein bestimmter Inhalt zur Darstellung gekommen ist; so wenig aber die Schönheit des menschlichen Körpers für den Empfänglichen eine geringere ist, weil er mit der Knochen- und Muskelstruktur, wodurch diese wunderbaren Biegungen und Linien hervorgebracht werden, nicht ganz vertraut, ebensowenig darf das Verständnis des Tonwerkes durch eine nicht ganz spezielle Kenntnis seiner Technik leiden. Der Geist ist das Ursprüngliche, den Ausdruck, wodurch er zur Erscheinung kommt, seine Form, Schaffende; die Form ist das Sekundäre, und kann erschöpfend eigentlich nur aus dem Inhalt erkannt werden. Jedenfalls hat es demnach seine eben so grosse Berechtigung, wie die hier in ihrer Einseitigkeit bestrittene Ansicht, wenn ich sage, dass es hauptsächlich der Geist Bach's selbst ist, welcher das Verständnis erschwert, dass es sich eben so sehr um eine allgemein geistige Vorbereitung handelt, um ihm nahe zu treten. Es ist diese tiefe, vergangenen Zeiten angehörende Religiosität, welche einem im weltlichen aufgehenden Geschlecht, bei einem zerstreuten und unruhvollen Leben, nur als ein verschlossenes Buch vorliegt; es ist dieser grossartige Ernst, diese Strenge, welche bei so vielen kaum noch ein Organ des Verständnisses findet. Mit demselben Recht, mit dem daher technische Vorbildung bei Bach verlangt wird und verlangt werden muss, darf auch eine allgemein geistige Vorbereitung gefordert werden. Man hat sich mit dem religiösen Leben der Vorzeit vertrauter zu machen, man hat diese Entwicklung des religiösen Bewusstseins in sich zu reproduzieren, um Empfänglichkeit entgegenzubringen. Beide Seiten müssen gleich sehr berücksichtigt werden, wenn vollständige Vertrautheit erzielt werden soll. So lange man bei Bach nur das

kontrapunktische Gerüst sieht, wird auch das erwähnte Vorurteil nicht schwinden. Die Musiker aber haben, wie gesagt, ausserordentlich geschadet, indem sie, statt die Leute zur Betrachtung des Bildes einzuladen, dasselbe nur noch mehr in die Ferne rückten.

Während ich bisher eine Vergangenheit Ihnen darstellte, welche nur ausnahmsweise in der Gegenwart wieder zum Leben erweckt wird, bespreche ich jetzt zum erstenmale Künstler, die dem Leben der Gegenwart nahe stehen, deren Werke noch einen integrierenden Bestandteil unserer öffentlichen Musikaufführungen bilden. Noch mehrere andere Fragen bieten sich uns infolge davon dar, welche hier zum erstenmale ihre Erledigung fordern. Dies alles zugegeben, erwidert man, zugegeben auch, dass man unser schnell bewegtes, unruhvolles, leicht aufgereiztes Leben und Wesen auf Momente beseitigt, dass man sich in die epische Breite Händel's, in den mystischen Tiefsinn Bach's, in diese schnell wechselnde Affekte gänzlich ausschliessende Welt versenkt habe; liegt nicht dessenungeachtet in den Werken Bach's und Händel's selbst etwas, was sie uns mit Recht entfremdet; enthalten sie nicht Veraltetes, nur der Mode jener Zeit Angehöriges, was uns zurückstösst; sind wir wirklich allein im Unrecht, wenn wir uns nicht damit befreunden können; müssen wir uns nicht zum Teil der Errungenschaften eines höheren Standpunktes entäussern, um auf sie eingehen zu können, und erscheint es nicht gerechtfertigt, wenn wir jene Werke zum Teil umgestalten, verändern, um sie unserer Zeit entsprechend zu machen? Hierauf diene folgendes zur Antwort: Die Frage nach dem Veralten oder Nichtveralten früherer Tonwerke ist eine auf unserem Gebiet vielfach angeregte, selten genügend beantwortete, eine Frage, welche eine grosse Rolle spielt, sodass jeden Augenblick von dem Veralten einer früheren Tonschöpfung gesprochen wird. Auch die Frage nach der teilweisen Umgestaltung früherer Werke ist vielfach aufgeworfen und ganz verschiedenartig, ja entgegengesetzt beantwortet worden. Ich versuche folgendes festzustellen: Bleibend sind alle Werke der Kunst, in denen die Epoche derselben ihren auf dieser Stufe möglichen, vollendeten Ausdruck gefunden, in denen das Wahre, was sie anstrebte, das Beste, was sie besass, seinen Kulminationspunkt erreicht hat. Dies ist das Wesen der Klassizität, dies ist charakteristisch für Werke, welche, einer notwendigen Entwicklungsstufe des Menschengeschlechts angehörig, für ewige Zeiten als von gleicher Giltigkeit bezeichnet werden müssen. Im Gegensatze hierzu teilen alle Schöpfungen das Schicksal des Veraltens, welche nicht den Kulminationspunkt einer Epoche bezeichnen, welche zu ihm hin- oder

von demselben herabführen, Werke demnach, welche den Vorstufen der Kunst angehören, oder als eine Nachblüte zu betrachten sind, Werke, denen das Ziel nur noch ein geahntes ist, welche die Erreichung nur vermitteln, oder solche, in denen schon die höchste Aufgabe einer Epoche überschritten wurde, die das schon gelöste durch Ueberhäufung der Mittel noch einmal lösen wollen. Derartige Schöpfungen sind allein für die Kunstgeschichte von Bedeutung; sie haben allein für den Geschichtsschreiber Interesse, um die Epochen des Aufblühens und Verfalls zu erkennen, und den wirklichen Höhepunkt nach seinem wahren Wesen zu erfassen. — Dies sind die allgemeinsten Gesichtspunkte. Näher aber bedarf die Natur des Klassischen der Bestimmung, dass die Epoche, aus der es hervorgeht, selbst schon die Stellung der höchsten Blüte in der geschichtlichen Entwicklung eines Volkes einnehmen muss. Auch vorübergehende Werke können der höchste Ausdruck einer Zeit sein, und doch eben nur vorübergehende Bedeutung haben, wenn diese Zeit selbst nur einen Durchgangspunkt bezeichnet, wenn diese Zeit selbst nur den Vorstufen angehört, oder als eine Nachblüte im Leben eines Volkes zu betrachten ist. Jede Zeit findet demnach zwar ihren höchsten Ausdruck in irgend einer Erscheinung der Kunst oder Wissenschaft, aber diese Erscheinungen sind verschieden, je nach dem Wert der Epochen, welche sie abspiegeln. Das Klassische ist dies dann, wenn es, als der höchste Ausdruck seiner Zeit, eine solche zur Darstellung bringt, die das Leben und die geistige Entfaltung eines Volkes in den höchsten und gesteigertsten Momenten in sich birgt; das klassische Kunstwerk enthält den Kern einer Nation, die geistige Substanz derselben, und bringt diese in ihrer vollendetsten Gestalt zur Erscheinung. So sind die klassischen Werke aller Zeiten die Denkmale der geistigen Entwicklung des Menschengeschlechts, die Grenzsteine, welche die Stadien derselben abmarken. Alles dasjenige aber geht unter im Strome der Zeiten, was solche Höhepunkte vermittelt; nur die Spitzen der fernen Gebirge sind dem Auge sichtbar, nicht das, was zu ihnen hinauf- oder von ihnen herabführt. — Noch eine Bestimmung ist dem Gesagten hinzuzufügen, um dasselbe zum Abschluss zu bringen. Wurde bis jetzt von dem Klassischen im Gegensatz zu dem vorübergehenden Charakter aller Uebergangsmomente ewige Dauer ausgesagt, so ist die Bezeichnung insoweit einzuschränken, als auch das Klassische nicht für alle Zeiten einer gleichen Lebendigkeit in dem allgemeinen Bewusstsein teilhaftig bleibt. Auch das Klassische wird überwunden, wird zur blossen Entwicklungsstufe herabgesetzt, wird im Fortgang der Geschichte als überwundener Stand-

punkt betrachtet. Diese Bestimmung ist nicht ohne Schwierigkeit, sie ist in neuester Zeit vielfach missverstanden worden, und ich wähle daher sogleich ein Beispiel. Homer, Sophokles sind klassisch, sie bezeichnen nach verschiedenen Seiten hin das höchste in der Entwicklung des griechischen Geistes. Alle nachfolgenden Geschlechter kehren zu ihnen zurück als zu der ersten, herrlichsten Blüte desjenigen Volkes, welches in seiner geschichtlichen Stellung selbst einen solchen Höhepunkt der Entwicklung bezeichnet. Die Werke der Genannten sind Schöpfungen von ewiger Dauer, sie sind der vollendetste Ausdruck des menschlichen Geistes auf einer bestimmten Stufe seiner Entfaltung; sie bezeichnen eine Stufe, welche alle späteren wieder durchlaufen, in sich reproduzieren müssen. Aber diese Werke sind durchaus nicht mehr der adäquate Ausdruck unseres Bewusstseins, wir sind durchaus nicht mehr im stande, in ihnen gänzlich aufzugehen, und darin unsere höchste Befriedigung zu finden; unser Bewusstsein ist durch den Reichtum der nachfolgenden Entwicklung ein unendlich vertiefteres, und jene Werke gehören in diesem Sinne einem überwundenen Standpunkt an. Der grosse Unterschied besteht demnach darin, dass das Klassische im Fortgang der Zeiten zwar ebenfalls zur Entwicklungsstufe herabgesetzt erscheint, als solche aber ein notwendiges und ewiges Glied in der Geschichte des menschlichen Fortschritts bezeichnet, das wirklich Veraltende dagegen dem allgemeinen Bewusstsein entzogen ist, und nur für den Forscher vorübergehendes Leben und vorübergehende Bedeutung gewinnt. — Wenden wir das Gesagte auf Händel und Bach an, so ergiebt sich uns leicht, dass die Werke derselben in dem bezeichneten Sinne als klassisch zu betrachten sind. Händel und Bach sind die Spitzen, sind die Vollender einer ganzen, grossen Epoche, welche in ihnen ihren höchsten Ausdruck gefunden hat. Sind sie dies vielleicht nicht in dem ganz eminenten Sinne, wie die vorhin genannten Dichter, so liegt der Grund zum Teil in dem Wesen ihrer Zeit, den damaligen Verhältnissen, namentlich in Deutschland, welche ihnen nicht so allseitig günstige Bedingungen darboten, wie es in Griechenland oder in England zu Shakespeare's Zeit der Fall war, zum Teil in dem Umstand, dass italienische Einflüsse im 17ten Jahrhundert sich geltend gemacht und die protestantische Kunst von ihrem ursprünglichen Ziele abgelenkt hatten, zum Teil endlich in der Stellung der Tonkunst zum Leben überhaupt. Mehr fast als alle anderen Künste hat die Musik bisher von den Einflüssen der Mode zu leiden gehabt, und nur selten ist es ihr gelungen, ganz unabhängig von derselben das Ewige rein und ungetrübt zur Dar-

stellung bringen zu können. Aber Bach und Händel als Klassiker teilen das Schicksal auch des Klassischen, später zur Entwicklungsstufe herabgesetzt zu werden, und hierin liegt der Grund, wenn sie der Gegenwart als nicht mehr unmittelbar angehörig betrachtet werden müssen. Auch in ihnen findet das gegenwärtige Bewusstsein nicht mehr seinen höchsten adäquaten Ausdruck, und das letztere ist darum nicht durchaus rechtlos, im Gegenteil gar sehr berechtigt, wenn es nicht sogleich in ihnen zu Hause ist, nicht sogleich und unmittelbar sich mit ihnen befreunden kann. Schon muss das gegenwärtige Bewusstsein zu ihnen als zu einer früheren Entwicklungsstufe zurückkehren, und eine lebendige Anschauung ihres Geistes reproduzierend vermitteln. Sind wir auch nicht so weit entfernt, dass das, was diese Männer erfüllte, uns gänzlich fremd wäre — es bildet in der That gegenwärtig noch ein wesentliches Moment unseres Inneren —, so ruht doch unser Ideal auf ganz anderen Grundlagen; das, was ihnen das Höchste war, ist erreicht, und auf neuen Wegen wurde schon längst die Lösung neuer Aufgaben unternommen. — Untersuchen wir endlich die Frage nach der Berechtigung einer Modernisierung jener Werke, so ergiebt sich uns nach dem Vorausgegangenen mit Leichtigkeit die Antwort. Nur dann würde eine Modernisierung zulässig erscheinen, wenn das betreffende Werk noch unserem eigenen Standpunkt angehört, wenn wir uns auf der Spitze der Entwicklung befinden und eine zu dieser hinführende Schöpfung höheren Anforderungen gemäss umgestaltet werden soll. Bach und Händel dagegen bezeichnen beide eine abgeschlossene, von der unsrigen weit verschiedene Epoche, und treten uns mit der Berechtigung als Klassiker, als der vollendetste Ausdruck ihrer Zeit, entgegen. Sind sie nicht überall frei von den damaligen Einflüssen, von Einwirkungen der Mode, so überwiegt doch das Ewige in ihnen in so hohem Grade, dass jenes diesem gegenüber verschwindet. Eine Modernisierung ihrer Werke muss darum, streng genommen, als eine Barbarei bezeichnet werden; nicht das kann hier erreicht werden, dass man, wie in dem zuvor angegebenen Falle, zur Erscheinung bringt, was ein Künstler beabsichtigte, infolge der Mängel seiner Zeit aber nicht erreichte, im Gegenteil, man leiht ihnen nur einen der durch sie bezeichneten Stufe gänzlich fremden Ausdruck. Vom Prinzip aus sind demnach derartige Bearbeitungen, wenn sie das Wesen und die Eigentümlichkeit des Werkes angreifen, gänzlich von der Hand zu weisen. Ein anderes aber ist es, mit Vorsicht und Geschmack offenbar nur der Mode Angehöriges abzustreifen, oder zu ergänzen, wenn dies, wie z. B. bei Händel, durch Nichtbenutzung der Orgel ge-

boten erscheint. Auch die Rücksicht auf äussere Verhältnisse kann manches entschuldigen. Zeigt sich ein Publikum so durchaus anders gewöhnt, so durchaus flüchtig und frivol, dass ohne bedeutende Kürzungen und Auslassungen ein solches Werk garnicht zur Aufführung gebracht werden könnte, so sind diese entschieden vorzuziehen. Es ist besser, eine Tondichtung unter derartigen Umständen, als garnicht zu Gehör zu bringen, nur habe man stets das Bewusstsein gegenwärtig, dass dies nicht Verbesserungen, sondern nur Accommodationen, der Schwäche gegenüber, sind. Das höhere bleibt immer, die Denkmale der Vorzeit unangetastet zu lassen, und aus dem Geiste ihrer Zeit zu begreifen. Einem überwiegend gebildeten Publikum gegenüber, einem Publikum, welches im stande ist, sich seiner unmittelbaren Subjektivität zu entäussern, ist dieser Standpunkt geltend zu machen; für die grosse Menge, die nur im Augenblicke lebt, die nichts kennt, als was ihre Zeit ihr bietet, sind Konzessionen am Orte. Dies ist, wie ich glaube, die entscheidende Lösung der Frage.

Wir befinden uns jetzt am Schlusse der ersten grossen Epoche der deutschen Musik. Schon in der siebenten Vorlesung, als ich Ihnen einen vorläufigen Ueberblick über das noch zu durchlaufende Gebiet gab, deutete ich darauf hin, dass jetzt bei uns derselbe Wendepunkt eintrat, wie in Italien nach den Zeiten Palestrina's um das Jahr 1600. Die Epoche des erhabenen Stils erreicht ihre Endschaft, die des schönen beginnt. Auch das habe ich schon ausgesprochen, dass an Sebastian Bach und die Familie desselben, ähnlich wie in Italien an A. und D. Scarlatti, vorzugsweise dieser Umschwung sich knüpft. Bald naht die Zeit, wo auf allen Gebieten, in Wissenschaft, Poesie und Kunst, Staat und Leben, eine grosse Umgestaltung sich geltend machte. Ein höheres Geistesleben erwachte in Deutschland. Friedrich der Grosse und Joseph II., genährt durch die namentlich in Frankreich aufkeimenden neuen Ideen, bemühten sich, an die Stelle des historisch Gewordenen, Prinziplosen, an die Stelle der alten Unordnung im Staat allgemein vernünftige, rechtliche Bestimmungen treten zu lassen, und Deutschland aus seiner Erstarrung und Verknöcherung zu befreien. Die weltumgestaltende That der französischen Revolution, dieses Weltgericht über die Vergangenheit, folgte zu Ende des Jahrhunderts, und führte auf weltlichem Gebiet das durch, was der Protestantismus auf kirchlichem gethan hatte. Die alte Religiosität verschwand allmählich. Kant, der grosse Vorkämpfer des Rationalismus, erschien. Das gesamte innere Leben wurde ein anderes. Blieb früher jede Empfindung auf den Umkreis des Kirch-

lichen beschränkt und zeigten sich die Herzen ausschliesslich erfüllt von religiösen Gefühlen, so trat jetzt ein freier bewegtes Leben, traten freiere, weltliche Regungen an die Stelle. Die kirchlichen Schranken wurden durchbrochen, der alte Dogmatismus gestürzt, der Mensch lernte sich als Mensch erfassen. Vor allen waren es die Männer der Sturm- und Drangperiode, die Männer jener Schule, aus der endlich Goethe überwältigend, siegreich hervortrat, die teils durch eigene Schöpfungen, teils durch das tiefere Verständnis Shakespeare's, welches sie verbreiteten, das so lange durch starre Formen geknechtete deutsche Herz entfesselten, die winterliche Eisdecke, welche jede rein menschliche, jede warme Frühlingsempfindung unterdrückte, sprengten. Wissenschaftliche, künstlerische Begeisterung trat an die Stelle der religiösen. War bis dahin der Protestantismus Träger des fortschreitenden Geistes gewesen, so wurden es jetzt Kunst und Wissenschaft. An die Stelle dogmatischer Gebundenheit trat ein freies Waltenlassen des Genius auch in der Kunst, an die Stelle des Dogmatismus Sebastian Bach's die freie Genialität der späteren Meister. Die Tonkunst folgte dieser Umbildung der allgemeinen Weltanschauung, die klassische Oper Gluck's, ermöglicht, vorbereitet durch die grossen Schöpfungen Händel's, trat in das Leben, die moderne Instrumentalmusik wurde geboren. Alles Vorausgegangene hatte hingedrängt auf diese dramatische Entfaltung; die epische Würde und Haltung, die epische Ganzheit, wie wir sie bei Händel erblicken, löste sich auf in ein mannigfach nuanciertes, vielfach bewegtes, affektvolleres Seelenleben. An die Stelle der Objektivität der Vorzeit trat die Subjektivität der Neuzeit. Die Epoche der kirchlichen Tonkunst ist damit im wesentlichen beschlossen; die Herrschaft der weltlichen Musik beginnt. So hoch die vorausgegangenen Jahrhunderte im Kirchlichen das letzte Jahrhundert überragen, so hoch steht das letztere auf weltlichem Gebiet über jenen.

Wir gelangen jetzt zu den wichtigsten Gegenständen unserer Betrachtung, zu der Gegenwart und dem, was in unmittelbarem Zusammenhange mit derselben steht, zu dem, wofür alles bisherige als Vorbereitung und Einleitung diente. Meine Betrachtung wird aus diesem Grunde auch — bei dem Reichtum des aufzunehmenden Materials — eine andere. Galt es bisher, in grösseren Gruppen Ihnen die hervorstechendsten Erscheinungen vorzuführen, so verfolge ich in den nächsten Vorlesungen zuerst nur die Spitzen der Entwicklung bis herab auf die Gegenwart, und lasse sodann diesen Hauptwendepunkten das Speziellere, auf Mozart und Beethoven die Schulen beider, folgen.

ZWÖLFTE VORLESUNG.

Erste Anfänge der französischen Musik: die französische Oper. Cambert. Lully. Weiterer Fortgang: Gluck und Piccini.

Bevor ich mich zu den in der letzten Vorlesung bezeichneten Gegenständen wende, ist es notwendig, unsere Blicke nach Frankreich zu richten, um jetzt auch dieses Land in den Kreis der Darstellung aufzunehmen.

Frankreich hat nicht, wie Italien und Deutschland, eine gleich umfassende und geordnete Entwicklung durchlaufen; es tritt bei weitem später mit selbständiger Bedeutung auf. Wenn jene Länder mit der Blüte der Kirchenmusik begannen, so unterscheidet sich Frankreich dadurch wesentlich, dass ihm eine kirchliche Tonkunst von höherem Wert fast gänzlich mangelte. In der Epoche Josquin's, um das Jahr 1500, zeichneten sich einige Schüler desselben aus, doch fanden dieselben ihre Heimat überwiegend in Italien. Seit dem Jahre 1530 waren in Paris und Lyon grosse Druckereien thätig, und es traten jetzt Komponisten auf, deren Chansons, Motetten und Messen an diesen Orten gedruckt wurden. Auch aus späterer Zeit werden noch viele Titel und Namen genannt, ohne dass jedoch ein grösserer Ruf und grössere Kunstbedeutung sich daran knüpfte; es scheint sogar, als habe die Tonkunst dort Rückschritte gemacht. So dauerten die Verhältnisse fort bis in das 17te Jahrhundert. Man war von der alten Schule des höheren Kontrapunkts längst abgefallen, ohne in den neuentstandenen Gattungen den Italienern nachzueifern. Nur etwas Eigentümliches besass der französische Hof schon seit Ludwig XIII., es waren dies die „Vingt-quatre Violons du Roy“ (Violinen und Violen von verschiedenen Dimensionen), für welche einige Tonsetzer eine Art von Kammerstücken geliefert hatten, Werke indes, welche nur die Kindheit der Kammermusik unter einem wenig musikalischen Volke beweisen können. Erst nach Erfindung der Oper finden wir Ge-

legenheit, von Frankreich wesentlicheres zu berichten. Die Oper hatte daselbst später als in Deutschland Eingang gewonnen. Der Kardinal - Minister Mazarin war der erste, der dieselbe nach Frankreich verpflanzte. Es geschah dies im Jahre 1645, wo zum erstenmale vor dem Hofe von einer italienischen Operngesellschaft eine Aufführung veranstaltet wurde. Lange zuvor schon hatte man zwar theatralische Aufführungen gekannt. Insbesondere war es eine Gattung unter dem Namen: Ballet, in welchem neben der Hauptsache, dem Tanze, auch gesungen und gesprochen wurde; es war dies aber alles so unkünstlerisch wie möglich, ohne allen Geschmack bunt Zusammengestelltes enthaltend. Selbst diese Belustigungen des Hofes aber mussten erst von einem Italiener einigermassen in Ordnung gebracht werden. Die erste Opernaufführung wurde in dem bezeichneten Jahre von einer italienischen Gesellschaft vor dem Hofe in Petit-Bourbon veranstaltet. Das Stück hiess „Finta Pazza“, Text von Giulio Strozzi. „Man kann sich jedoch,“ sagt Schmid in dem im Eingange dieser Vorträge genannten Werke über Gluck, „von dem damaligen Geschmack einen Begriff machen, wenn man erfährt, dass der erste Akt dieses Singspiels mit einem Tanze von Affen und Bären, der zweite von Straussen und der dritte von Papageien geschlossen wurde.“ Zwei Jahre später gab eine bessere, ebenfalls von Mazarin verschriebene Gesellschaft eine Oper „Orpheus und Euridice“ von Zarlino, mit ausserordentlichem Beifall. Dieser Erfolg der Italiener spornte einige Franzosen an, ähnliches zu versuchen, doch so, dass man sich streng an das von den ersteren gegebene Vorbild hielt. Ein gewisser Abbé Perrin dichtete in französischer Sprache ein Hirtenspiel „la Pastorale“, ein gewisser Robert Cambert, Organist an der Kirche St. Honorè und später Surintendant der Musik der Königin Anna von Oesterreich, der Mutter Ludwig's XIV., unterzog sich der Komposition desselben, und wurde dadurch der erste Franzose, der eine eigentliche Oper in Musik setzte. Es geschah dies im Jahre 1659. Mazarin, der diese neue Gattung sehr liebte, liess das Stück mehrmals vor Ludwig XIV. in Vincennes aufführen und ermunterte die Verfasser zu weiterer Thätigkeit. Erfreut über den glücklichen Erfolg ihres ersten Versuches schritten Perrin und Cambert zur Komposition der Oper „Ariadne“. Durch den Tod Mazarin's indes wurden die Fortschritte des lyrischen Dramas um zehn Jahre aufgehalten. Perrin erhielt endlich im Jahre 1669 ein königliches Privilegium, welches ihm gestattete, öffentliche Musik- und Opernvorstellungen zu geben. Er verband sich mit

Cambert, dem Marquis de Sourdrac — Schmid schreibt „Sourdéac“ —, welcher dem Maschinenwesen vorstand, und einem Finanzmeister, richtete ein öffentliches Theater in der Mazarinstrasse ein, und engagierte Musiker, Sänger und Tänzer; — Tänzerinnen gab es noch nicht, man kleidete die Jüngsten als Frauen. Im März 1671 brachten diese Männer die erste öffentliche Vorstellung vor dem Volke zu stande. Die Oper hiess „Pomone“, und war nichtssagend, mit leeren Wortspielen und Zweideutigkeiten angefüllt, machte aber so grosses Glück, dass sie acht Monate hintereinander täglich gegeben wurde, und dem Dichter allein einen Gewinn von 30,000 Fr. einbrachte. Uneinigkeiten indes entstanden bald unter diesen ersten Opernunternehmern. Dies benutzte ein schlauer Italiener Lully, der schon früher in Paris angekommen war, sich bei Hofe einzuschmeicheln gewusst hatte, und unterdes königl. Oberkapellmeister geworden war, sodass es ihm gelang, das Opernprivilegium auf sich zu übertragen, indem er Perrin, den Beleidigten, beredete, dasselbe an ihn abzutreten. Lully liess ein anderes Theater einrichten, engagierte einen anderen Dichter und begann seine Vorstellungen schon im November des Jahres 1672. Cambert war darüber so entrüstet, dass er Frankreich ganz verliess, und sich mit seinen Werken nach England wendete.

Johann Baptista Lully war geboren im Jahre 1633 zu Florenz, wurde aber 1644 von dem Herzog von Guise mit nach Paris genommen, zum Dienst bei der Nichte des Königs, die sich indes wenig für ihn interessierte und ihn beim Küchenpersonal als Küchenjunge beschäftigen liess. Der intelligente Knabe jedoch, der schon in Florenz auf der Guitarre zu klimpern liebte, lernte für sich Lieder und Tänze auf der Violine, erregte dadurch die Aufmerksamkeit, und erhielt nun ordentlichen Unterricht; bald machte er sich durch kleine Tonstücke, welche er komponierte, beliebt. Ludwig XIV., der ihn begünstigte, gab ihm zuerst eine Stelle in der Kapelle, und vertraute ihm dann die Leitung einer neu für ihn gestifteten Musikertruppe an, die man „les petits Violons“ nannte, zum Unterschied von jenen schon erwähnten älteren, berühmten „vingt-quatre Violons“. Sogleich entbrannte auch sein Ehrgeiz, und sein Streben war darauf gerichtet, es diesen vorzuthun, ihren Ruhm zu verlöschen. Er komponierte für seine Leute Symphonien, Trios, suchte überhaupt alles hervor, wodurch diese glänzen konnten. Im Jahre 1658 trat er in einen höheren Wirkungskreis. Er machte Musik zu einem der Ballete, welche für den Hof erfunden wurden, in denen der König selbst tanzte und zu denen selbst Mo-

lière Texte liefern musste. So wusste er nach und nach immer mehr die Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen, und so konnte es bei seinem Naturell nicht fehlen, dass er allmählich zu den höchsten Ehrenstellen gelangte, und endlich Generalintendant der königlichen Musik wurde.

Lully war listig, verschlagen, einschmeichelnd und keck verwegen, von Ehrgeiz angespornt; alle Mittel galten ihm recht, wenn es sich darum handelte, seine Pläne durchzusetzen. Ein seltsames Gemisch widersprechender Eigenschaften zeigt sich in seinem Charakter: Bedientennatur, Niedrigkeit, Härte, Gemeinheit, und auf der anderen Seite wieder nicht allein Talent, sondern auch Geist. Er wird von einem Zeitgenossen als ein kleiner Mann geschildert von üblen Zügen und vernachlässigtem Aeusseren, mit kleinen, rotgeränderten Augen, die man zuerst kaum finden konnte, die aber in düsterem Feuer glühten und Funken von Geist und Bosheit sprühten, im Gesicht Spasshaftigkeit und über die ganze Figur etwas Bizarres und stete Unruhe verbreitet. Derselbe Mann, der den Ersten des Hofes unverschämt gegenübertreten konnte, wenn er den König auf seiner Seite wusste, der sich von seinem Uebermut zu den kecksten Streichen hinreissen liess, derselbe trug einst, als er des Königs Gunst schwanken sah, kein Bedenken, in Molière's „eingebildetem Kranken“ die Rolle des Pourceaugnac zu spielen, vor Aerzten und Apothekern am Ende die Flucht zu ergreifen und endlich, um den König zum Lachen zu reizen, in den im Orchester befindlichen Flügel zu springen, sodass dieser in Stücke ging, — trug kein Bedenken, die Rolle des gemeinsten Possenreissers zu übernehmen. In welcher Weise er ein solches Benehmen entschuldigte, zeigt eine Antwort, welche er dem Kriegsminister gab, als er zum Sekretär des Königs ernannt worden war. Louvois tadelte ihn, dass er sich in Würden dränge, die ihm nicht gebührten, da er doch nichts sei als ein Possenreisser, nichts habe als das Talent eines Lustigmachers. „Wie gern würden Sie ein solcher sein,“ erwiderte er, „wenn Sie das Talent dazu hätten, oder würden Sie sich als Kriegsminister weigern, auf den Befehl des Königs zu tanzen?“ Dabei war er heftig und tyrannisch; spielte ein Violinist falsch, so geschah es wohl, dass er wütend auf ihn zurannte, ihm das Instrument aus den Händen riss und ihm auf dem Rücken zerschlug. Kam er dann wieder zu sich und erkannte seine Uebereilung, so bat er den Beleidigten höflich um Entschuldigung, lud ihn zu Tische und bezahlte das Instrument über den Wert. Auch noch in späteren Jahren gab er einen traurigen Beweis von derselben Haltungslosigkeit. Mlle. le Rochois, die grösste

theatralische Künstlerin der damaligen Zeit, hielt durch Unpässlichkeit die Aufführung einer seiner letzten Opern „Armide“ auf. Gedrängt und eingeschüchtert durch Lully, musste sie gestehen, dass sie Mutter sei; sie zeigte zur Entschuldigung ein Eheversprechen vor, welches ihr der Geliebte auf eine Spielkarte geschrieben hatte. Ein Fusstritt war die für die Unglückliche nur zu folgenreiche Antwort des hier sich in seiner ganzen Roheit zeigenden Direktors. — Lully heiratete die Tochter des damals noch in hohem Ansehen stehenden Cambert und dieser kluge Schritt war ihm sehr förderlich zur Erreichung seiner Absichten und Pläne. Ich habe schon erwähnt, dass er das Opernprivilegium auf sich zu übertragen wusste. Er eröffnete das neue Theater mit dem Stücke „les fêtes de l' Amour et de Bacchus“, das Gedicht war von Philipp Quinault. Jetzt verband er sich mit dem Genannten, der ihm die Dichtung zu seinen Opern lieferte. Für jedes Textbuch zahlte er ihm 4000 Fr. Gehoben von glücklichen Erfolgen, arbeitete Lully mit Quinault die Oper „Kadmus“, die erste 1673 aufgeführte Tragédie lyrique des französischen Theaters. Da zu dieser Zeit Molière gestorben war und die Truppe desselben nicht beisammen blieb, so erhielt Lully das Theater im Palais Royal, zugleich die königliche Vergünstigung, welche den übrigen Pariser Theatern verbot, mehr als zwei Stimmen und sechs Violinen zu gebrauchen. Die erste Oper von Quinault und Lully auf dem neuen Theater war „Alceste“. Hierauf folgten „Theseus“, „le Karneval“, „Atys“, „Isis“, „Psyche“, „Bellerophon“ u. a. m., im ganzen 19 Opern. Als er noch an seiner letzten Oper arbeitete, erkrankte er. Der Beichtvater erschien und kündigte ihm sogleich an, dass er nicht eher Absolution seiner Sünden erwarten dürfe, bevor er nicht wenigstens seine neueste Oper ins Feuer geworfen habe. Lully überlegte eine Zeit lang, liess die Stimmen seiner letzten Oper bringen und vor den Augen des Beichtvaters verbrennen. Als er sich, jedoch nur auf kurze Zeit, wieder erholt hatte, besuchte ihn ein Freund und redete ihn an: „Ei, ei, Baptist, ich höre, dass Du Deine neue, schöne Oper ins Feuer geworfen! Du bist ein Narr gewesen, dass Du Dich von einem träumenden Jansenisten hast bewegen lassen, das schöne Werk zu vernichten!“ — „Still,“ antwortete Lully, „ich wusste, was ich that; dort im Schranke daneben liegt noch unverletzt die Partitur.“ Beim Dirigieren hatte er sich einst die Fusspitze verwundet. Diese an sich unbedeutende Verletzung zog, bei seinem vielfach aufgeregten und ausschweifenden Leben, den Tod nach sich. Eine Entzündung hatte sich eingestellt, die sich endlich über den ganzen Körper verbreitete.

Lully liess sich, so wird erzählt, aus dem Bett bringen und auf Asche legen, hing eine Schnur um den Hals und deklamierte dabei, was nur von einem reuigen Sünder, der Busse thut, erwartet werden kann, sang sein Sterbelied auf das wehmütigste und endete so, im letzten Augenblick noch Schauspieler, — nach der gewöhnlichen Angabe — im März des Jahres 1687. Schmid in seiner schon mehrfach genannten Schrift spricht von der bis zum Jahre 1702 fortgesetzten Thätigkeit Lully's. Es ist dies eine bedeutende Differenz, über die ich jedoch keine Auskunft zu geben vermag. Es wiederholt sich hier, was ich schon zu erwähnen Gelegenheit hatte, dass viele Angaben in der Geschichte der Musik, namentlich bezüglich der Jahreszahlen, noch einer genaueren Erörterung und Feststellung bedürfen. Lully hatte sich selbst eine Kapelle und ein Marmordenkmal errichten lassen, und hinterliess ein Vermögen von 630,000 Lv.

Dies ist der seltsame Gründer der französischen grossen Oper, jedenfalls für Frankreich von grosser Bedeutung, obschon seine Leistungen einen höheren Wert durchaus nicht beanspruchen können. Eigentümlich ist denselben die Verbindung von Tänzen und Chören mit der Handlung, ein Vorzug, dessen die italienische Oper entbehrte, eigentümlich die deklamatorische Behandlung der Singstimme, obschon dieselbe eigentlich mehr eine Psalmodie als Rezitation zu nennen ist, und nur selten durch kurze, auf keinerlei Weise ausgeführte ariose Sätze oder durch kurze Ritornelle sich unterbrochen zeigt, im ganzen ohne Geist und Leben. Dramatischer Ausdruck und Charakteristik ist darin nicht zu finden. Lully las wiederholt seine Texte, sodass er sie auswendig lernte, deklamierte dieselben, bis die musikalischen Accente hörbar wurden, und ging dann erst an das Klavier. Hier spielte er nun so lange, bis er glaubte, das Rechte gefunden zu haben; er diktierte dann meist das so Gefundene einem seiner Mitarbeiter und Schüler in die Feder. Diese Art des Komponierens lässt das Uebergewicht, welches er dem Text einräumte, erkennen. Bei alledem war er im höchsten Grade eigensinnig gegen seine Dichter; immer und immer mussten ganze Szenen umgearbeitet werden; so konnte es nicht fehlen, dass doch endlich aus dem vielfachen Probieren und Suchen ein Resultat hervorging. Eine seiner wichtigsten Neuerungen bestand auch darin, dass er statt der bisher gewöhnlichen Knaben Tänzerinnen auftreten liess; es geschah dies im Jahre 1681. Auch das ist bemerkenswert, dass er zuerst die Blasinstrumente in das Opernorchester eingeführt hat. Quinault brachte in seine Texte, obschon er an der ganzen Einrichtung der italienischen Oper

im wesentlichen des Inhalts, der Wahl der Gegenstände und der Oekonomie nichts geändert hatte, eine bessere Haltung, einen sinnreicheren Zusammenhang. Bei alledem war es Lully mit seinen Bestrebungen durchaus Ernst, so widersprechendes auch von ihm auszusagen ist; nicht bloss mit seinen eigenen Arbeiten quälte er sich unablässig, in seiner gesamten Thätigkeit zeigte er den grössten Eifer und die grösste Sorgfalt. Die Zeitgeschichte spricht sich darüber in folgender Weise aus: Lully war nicht nur in der Kunst, Opern zu setzen, sehr ausgezeichnet, sondern er verstand auch vollkommen die Kunst, sie zur Darstellung zu bringen und die Aufführung zu leiten. Sobald ihm jugendliche, mit guter Stimme begabte Talente, von deren Ausbildung sich etwas erwarten liess, begegneten, sorgte er sogleich mit bewunderungswürdiger Vorliebe zuerst für ihren Unterricht; dann lehrte er ihnen selbst, wie sie eintreten, und auf dem Theater gehen sollten, und dann, wie sie ihren Geberden und Bewegungen den gehörigen Anstand zu geben hatten. So hat er die grössten Schauspieler und die berühmtesten Schauspielerinnen gebildet, als die Beaumavielle, die Dumesny, die Mlle. de Saint-Christophe und die berühmte Rochois, welche das eigentlich wahre Muster aller grossen Schauspielerinnen gewesen ist, die man seither auf dem Pariser Operntheater gesehen hatte. Ferner wollte er, dass die Sänger in den Rezitativen ohne alle Läufe und Verzierungen sängen, und überhaupt in den Darstellungen seiner Opern zeigen sollten, dass er sie dem französischen Lustspiele, und zwar in der Weise der Champmeslé, nachzubilden beabsichtige. Nachdem er diese berühmte Schauspielerin ihre Rollen vortragen gehört, und seinem Gedächtnisse tief eingeprägt hatte, lehrte er seine Zöglinge die Vorteile kennen, wie sie ihrer Stimme Anmut, Wohlklang und Kraft, Eigenschaften, welche man von der Kehle eines Sängers erwartet, abgewinnen könnten, um dem Zwecke, welchem er sie zu widmen gesonnen sei, vollkommen zu entsprechen. Bei den Proben, die er selbst vornahm, duldete er nur die nötigen Personen, nämlich den Dichter, den Tonsetzer und ähnliche. Er rügte die Fehler seiner Schauspieler, trat nahe vor dieselben hin, und hielt die Hand über die Augen, um seiner Kurzsichtigkeit nachzuhelfen, und ja nichts zu übersehen, was seinen Tadel verdiene und einer Verbesserung bedürfe. Für sein Orchester besass er ein so feines Ohr, dass er im fernsten Hintergrunde des Theaters jeden Violinspieler, der einen falschen Griff gethan hatte, sogleich herauskannte. Wenn er derartige Ungehörigkeiten vernahm, sagte er sogleich: „Das waren Sie, so steht es nicht in Ihrem Parte.“

Bei seinen Vorstellungen wurden fast ebensoviel Tanzstücke als andere Musikstücke eingeschaltet. Er änderte den Eingang des Ballets, erfand Schritte und Gruppierungen, wie sie gerade dem Gegenstande entsprachen und wie es der Ausdruck verlangte, oder inwiefern es die Notwendigkeit erforderte. Er tanzte nicht selten seinen Tänzern selbst vor, um ihnen das Begreifen seiner Absichten zu erleichtern. Endlich wusste es Lully auch dahin zu bringen, dass seine Schauspieler ihn sowohl liebten als fürchteten. Er machte sie verbindlich, ohne Widerrede jede Rolle anzunehmen, die er ihnen zuteilte, und genoss wirklich ein fast bewunderungswürdiges Ansehen in diesem tonkünstlerischen Staate.

Um Lully als Tonsetzer richtig zu beurteilen, muss man die Zeitverhältnisse, muss man seine Umgebung in Anschlag bringen. Die Oper konnte damals nichts sein als eine Hoffestlichkeit. An höhere, künstlerische Bedeutung, an Wahrheit des Ausdrucks wurde nicht gedacht. Sie zum wahrhaften Kunstwerk zu erheben, war erst einer späteren Zeit vorbehalten; am Hofe Ludwig's XIV. war sie nichts als eine geistreiche Maskerade, deren Hauptzweck die Verherrlichung der Fürsten. Bei allen Mängeln Lully's jedoch lebte in ihm die Grundrichtung der französischen Nation, die er, wenn auch noch in höchst unvollkommener Weise, zum Ausdruck brachte. Noch lange Zeit nach seinem Tode beherrschten seine Opern das französische Theater, und wohl ein volles Jahrhundert hindurch stand er im höchsten Ansehen. Klug war es von ihm, dass er sich öfters beliebter Tanz- und Liedweisen bediente und in Tänzen und Chören verwendete; er wurde dadurch populär und trat dem allgemeineren Verständnis näher. Seine Ouverturen wurden so geschätzt, dass sie selbst in Italien Eingang fanden und bis zu den Zeiten A. Scarlatti's vor Eröffnung der Opern gespielt wurden. Die moderne Ouverture, bemerkt Schelle in seiner Schrift: „der Tannhäuser in Paris und der dritte musikalische Krieg", hatte dadurch ihre erste Anlage gewonnen. Auch in Deutschland waren dieselben beliebt, und an manchen Orten, wie z. B. in Hannover, gab es Kapellen, welche vorzugsweise diese Werke zur Darstellung brachten. Fink in seiner Geschichte der Oper giebt davon eine ausführliche Beschreibung. Des Rühmlichen ist freilich nicht viel zu berichten; die Instrumentalmusik befand sich damals überhaupt noch auf der Stufe der Kindheit. Beiläufig sei erwähnt, dass Lully in späteren Jahren auch Kirchensachen geschrieben hat. Fassen wir das Gesagte zusammen, so ist nicht zu verkennen, dass trotz alles äusserlich Berechneten durch Lully eine neue Richtung der dramatischen Musik angebahnt wurde. Es

war, dem freien melodischen Ergehen der Singstimme in Italien gegenüber, die Richtung auf Wortausdruck. Die Aufgabe der italienischen Oper war es, den Stoff in seinem ganzen Umfange durchzubilden. Die französische Schule hatte das Musikdrama im engeren Sinne zu seinem Gegenstand. Das Rezitativ gewann an deklamatorischer Wahrheit und Mannigfaltigkeit der Ausdrucksweise, die Arie an eigentlichem Charakter. Hier musste das Wort in den Vordergrund treten. Geschah es auch in höchst untergeordneter Weise, so wurden in Wahrheit doch die Bestrebungen Gluck's dadurch vorbereitet. Schon das war ein grosser Gewinn, dass auf die Texte, mehr als bis dahin gewöhnlich, Rücksicht genommen wurde, dass der dramatische Tonsetzer nicht mehr als der ausschliesslich Herrschende erschien, im Gegenteil die Aufgabe jetzt in einem engeren Anschluss an den Dichter bestand. Bewusstlos und zum Teil wohl nur infolge seiner Schwäche als Tonsetzer hat Lully der italienischen Oper gegenüber eine neue Richtung der theatralischen Musik, die eigentlich dramatische, dadurch eingeleitet. So, wie gesagt, wurde er und sein Nachfolger Rameau, auf den ich nachher noch zurückkomme, auf lange Zeit hinaus Herrscher im Gebiet der Oper, bis später die Italiener und Gluck eine neue Wendung herbeiführten.

Betrachten wir jetzt die Entwicklung der Oper, soweit dieselbe bis zu dem Zeitmoment, wo wir uns befinden, in Europa gediehen war.

Italien hatte im Laufe von beinahe zwei Jahrhunderten das, wozu durch die erste Erfindung der Grund gelegt war, weiter entfaltet, anfangs langsam, dann in immer rascherem Laufe der Stufe der Vollendung zuführend, welche auf diesem Standpunkt der Kunstentwicklung überhaupt und bei diesem Prinzip möglich war. Es ist sehr Bedeutendes auf diesem Gebiet geleistet worden, aber alle jene Werke sind jetzt vergessen, und die Schöpfer derselben kaum noch dem Namen nach gekannt; die umfassendere und tiefere Lösung der Aufgabe, welche Deutschland vollbrachte, hat jene Anfänge, allerdings zum Teil mit Unrecht, der Vergessenheit überliefert. Sie wissen, dass der allgemeine Charakter der modernen italienischen Oper auch in jenen Werken wiederzufinden ist. Italien ist sich im wesentlichen sehr gleich geblieben, und dasselbe Prinzip, welches in den gegenwärtigen Kunstschöpfungen dieses Landes zur Erscheinung kommt, hat auch jene früheren Werke hervorgerufen. Nur im Aeusseren, in der Häufung der Orchestermassen, in dem Gebrauch grösserer, komplizierterer Formen sind grosse

Umgestaltungen durch die spätere Rückwirkung Deutschlands hervorgerufen worden; was das wesentliche betrifft, so ist in der italienischen Oper immer ein lyrisches, dramatischem Fortschritt hinderliches Ausströmen der Empfindung, ist schöne künstlerische Sinnlichkeit im Gegensatze zu der überwiegend geistigen Richtung der deutschen Musik herrschend gewesen.

Die Oper auf einen freieren geschichtlichen Standpunkt zu heben und von den engen nationellen Schranken Italiens zu befreien, die Lösung der Aufgabe auf einer höheren Stufe zu vollbringen, war, nach dem Vorgange Frankreichs, die Bestimmung Deutschlands. Italien ist gross gewesen dadurch, dass es allen anderen Völkern eine Zeit lang erfindend voranging, Deutschland immer durch die umfassendere und tiefere Ausbildung, welche es diesen Erfindungen angedeihen liess.

Unser Vaterland hatten die Greuel des dreissigjährigen Krieges zu sehr niedergedrückt, als dass es gleichzeitig mit Italien einer Thätigkeit, deren Gedeihen die heiterste Behaglichkeit voraussetzt, sich hätte zuwenden können; es versäumte, wie Ihnen aus der vor kurzem gegebenen Darstellung schon bekannt, anfangs die selbstständige Entwicklung der neuen Erfindung und musste sich mit einigen Versuchen begnügen. Als aber die deutschen Höfe sich wieder zu erholen begannen, war ihr Augenmerk so sehr auf Italien gerichtet, dass sie nur von dorther Sänger und Komponisten beriefen, und die deutschen Künstler ganz vernachlässigten. Man wollte das Neue unmittelbar fertig und vollendet besitzen, nicht erst im eigenen Vaterlande mühsam heranbilden; höhere Kunstzwecke überhaupt konnten da nicht Geltung erhalten, wo man nur an Zerstreuung und Sinnenlust dachte. So konnte es geschehen, dass die italienische Oper längere Zeit hindurch zur ausschliesslichen Herrschaft in Deutschland gelangte, hier völlig heimisch wurde, und das Nationale niederdrückte und verdrängte, dass in unserer Kunstentwicklung ein fremdes Element wesentlicher Bestandteil wurde. Ich habe indes schon von eigentümlichen Anfängen auch bei uns berichtet, welche, wesentlich auch auf die Kirchenmusik von Einfluss, allmählich eine Umgestaltung bei uns hervorriefen. Jetzt, nach so viel gegebenen Mitteln, bedurfte es nur eines allgemeinen geistigen Aufschwunges, um die nationale Oper mit einem Male ins Leben treten zu sehen.

Diesen Aufschwung brachte die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts, brachten die neuen Ideen, welche von Frankreich herüberkamen, brachte die beginnende Staatsumwälzung, dieser grosse Sonnenaufgang in der Geschichte, brachte Klopstock,

der zwar in seinen grösseren Dichtungen für uns jetzt langweilig, in seinen Freiheitsoden ein Heros, eine unsterbliche Gestalt ist, brachten überhaupt jene grossen Männer, welche jetzt schnell nacheinander erschienen. So wurde es möglich, dass alle Strahlen in einem neuen Brennpunkt sich konzentrierten, dass Deutschland sich zusammenfassen und seine Eigentümlichkeit nun auch in der Oper ausprägen konnte. Italien hatte den Anfang gemacht, hatte einer herben, kirchlichen Erhabenheit gegenüber die Kunst in die Welt eingeführt und eine schöne Sinnlichkeit zur Erscheinung gebracht. Jetzt galt es, auf diesem Boden und mit solcher Errungenschaft in die Tiefen des Geistes hinabzusteigen, und jenen blühenden Formen, jener schönen Sinnlichkeit, Wahrheit des Ausdrucks, charakteristisches und dramatisches Leben einzubilden, und so die Aufgabe auf höherer Stufe, mit umfassenderen Mitteln, überhaupt universeller zu wiederholen; es galt zunächst, das, was bis dahin noch mangelte, das Neue, Italien energisch gegenüberzustellen. Dies war die That Gluck's.

Christoph Willibald Ritter v. Gluck war geboren am 2. Juli 1714 zu Weidenwang in der Oberpfalz. Seine Erziehung war nur eine gewöhnliche, wie sie bei den Verhältnissen seiner Familie an einem kleinen Orte nicht anders sein konnte. Die Begabung für Musik aber sprach sich schon früh aus, und so kam es, dass er bald ziemlich gut vom Blatte singen lernte, ja dass er später auch die Violine und das Violoncell besonders fertig und geschmackvoll zu spielen verstand. Als Gluck für die Gymnasialstudien herangereift war, schickte ihn der Vater, damals Forstmeister auf der fürstl. Lobkowitz'schen Herrschaft Eisenberg, nach dem unfern gelegenen Städtchen Kommotau, wo der junge Christoph zwischen den Jahren 1726 und 1732 den Studien oblag. Dort war es auch, wo er einigen Unterricht im Klavier- und Orgelspiel empfing. Von hier begab sich Gluck nach Prag, um sich in den verschiedenen Fächern weiter auszubilden. Da jedoch die Unterstützung seines Vaters immer spärlicher wurde, so sah er sich bald in der Lage, seinen Unterhalt durch die Tonkunst allein zu suchen. Er erteilte Unterricht im Gesang und auf dem Violoncell und sang und spielte in den verschiedenen Kirchen der Hauptstadt. Später besuchte er auch die grösseren Städte des Landes und gab Konzerte auf dem Violoncell. Im Jahre 1736 sehen wir ihn in Wien. Hier fand er in dem Hause der fürstl. Lobkowitz'schen Familie gastliche Aufnahme und Unterstützung. Der lombardische Fürst von Melzi, der ihn singen und spielen gehört hatte, ernannte ihn zu seinem Kammermusikus, nahm ihn mit nach Mailand

und übergab ihn dort dem Kapellmeister G. B. Sammartini zur weiteren musikalischen Ausbildung. Nach einem vierjährigen eifrigen Studium trat Gluck als Operntonsetzer auf. Seine erste Oper war „Artaserse“ von Metastasio, die 1741 in Mailand zur Aufführung gelangte. Der Erfolg, den dieselbe gewonnen hatte, wurde Ursache, dass nun bald zahlreiche Einladungen an ihn ergingen. So schrieb er in der Zeit von vier Jahren noch drei Opern für Mailand, zwei für Venedig, andere für Cremona, Turin. Im Jahre 1745 begab sich Gluck in Gesellschaft seines Gönners, des Fürsten F. Ph. v. Lobkowitz, über Paris nach London, von wo er eine Einladung erhalten hatte. Dort kam am 7ten Januar 1746 seine Oper „La Caduta de' Giganti“ zur Aufführung, die indes kein ungewöhnliches Glück machte und nur fünf Vorstellungen erlebte. Händel tröstete Gluck, indem er ihm sagte: „Ihr habt Euch mit der Oper nur zu viel Mühe gegeben; das ist aber hier nicht wohl angebracht; für die Engländer müsst Ihr auf irgend etwas Schlagendes und so recht auf das Trommelfell Wirkendes sinnen.“ Dieser Rat soll Gluck auf den Einfall gebracht haben, zu den Chören dieser Oper Posaunen zu setzen, und nun soll auch dieselbe grösseren Beifall geerntet haben. Bald darauf, am 4ten März desselben Jahres, kam ein früheres Werk, die Oper „Artamene“, mit bei weitem grösserem Erfolg zur Aufführung. Gegen Ende des Jahres 1746 kehrte Gluck über Hamburg nach Deutschland zurück, und wurde, jedoch nur für kurze Zeit, mit einem ansehnlichen Gehalt in die kurfürstliche Kapelle zu Dresden aufgenommen. Verschiedene Ursachen bestimmten ihn, seine Stellung zu verlassen und nach Wien überzusiedeln. Diese Stadt wählte er von nun an zu seinem bleibenden Aufenthaltsort.

Sein kurzer Aufenthalt in London und vorher in Paris hatte für ihn die heilsamsten Früchte getragen. Schon früher hatte er hin und wieder in seinen Opern nach einer den Zeitgenossen fremden, höheren Wahrheit des Ausdrucks gestrebt. Mächtig angeregt von Händel's und Rameau's Werken, begannen jetzt mehr und mehr jene Ideen in ihm zu keimen, welche ihn später befähigen sollten, die ersten unsterblichen Leistungen auf dem Gebiet der Oper zu geben. Eine eigentümliche Erfahrung in London hatte vorzugsweise noch dazu beigetragen. Er war aufgefordert worden, ein Pasticco, d. h. ausgesuchte Musikstücke aus schon komponierten Werken zu einem neuen lyrisch-dramatischen Gedicht zusammenzustellen. Gluck kam dieser Aufforderung nach und wählte zu diesem Zweck diejenigen Stücke aus seinen Opern aus, die stets mit dem grössten Beifall waren aufgenommen worden. Allein schon

bei der ersten Vorstellung dieses Quodlibets musste er mit Erstaunen wahrnehmen, dass dieselben Gesänge, welche in den Opern, für die sie geschrieben waren, die grösste Wirkung hervorgebracht hatten, hier, in Verbindung mit anderen Worten, ganz wirkungslos blieben. Diese Thatsache zwang ihn zu dem Schlusse, dass jedem wohlgelungenen Tonstücke ein der Situation entsprechender Charakter innewohne, und dass nur in diesem Charakter der Grund der höheren Wirkung liege. So bereitete sich in Gluck allmählich die spätere Umwandlung vor.

Zu Anfang des Jahres 1748 treffen wir ihn bereits in Wien. Hier zeigt er sich verschiedenartig beschäftigt, eine Reihe von Jahren hindurch auch in der Thätigkeit als Kapellmeister, von hier aus unternahm er seine zahlreichen Reisen, hier verheiratete er sich auch. Er war endlich zu der Ueberzeugung gelangt, dass Metastasio's Werke, obgleich ausgestattet mit dichterischen Schönheiten, dennoch nicht geeignet wären, jene Wirkungen hervorzubringen, deren ein musikalisches Drama fähig sein müsse, insbesondere auch, so lange den Chören kein grösserer Anteil an der Handlung zuerkannt wurde. Gluck eröffnete seine Ideen einem damals in Wien lebenden begabten Dichter und Freunde, der Geist und Kenntnisse genug besass, auf dieselben mit Leichtigkeit eingehen zu können. Es war dies Raniero v. Calzabigi aus Livorno, damals k. k. Rat. Gluck fand bei ihm ein entgegenkommendes Verständnis. Es galt, dramatische Wahrheit und Folgerichtigkeit, dramatische Charakterzeichnung zu ermöglichen, es kam darauf an, soweit es für jene Zeit und auf jenem Standpunkt zu erreichen war, die Oper zum einheitsvolleren poetisch-musikalischen Kunstwerk zu erheben, überhaupt das zu vollbringen, was man bei Erfindung der Oper eigentlich erstrebt, aber nicht ins Werk zu setzen vermocht hatte. Lange Jahre des Irrens waren notwendig gewesen, um endlich die neue Einsicht reifen zu lassen; Gluck würde früher nicht diese Energie der reifsten Manneskraft besessen haben, nicht diese eiserne Beharrlichkeit des Willens. Hatte er auch früher schon nach Höherem gestrebt, so haftete er doch bis dahin im ganzen an der stereotyp gewordenen Opernform der Italiener, er wandelte in den Fussstapfen Jomelli's und Pergolesi's. Wir erklären uns hieraus, wie bis dahin der Name Gluck unter der Menge der Tonsetzer zwar mit grosser Anerkennung genannt wurde, aber ohne jene höhere Geltung, die er später erringen sollte; wir erklären uns hieraus, wie Gluck später selbst sein früheres Leben als völlig verloren und nichtig bezeichnen konnte: mit Recht allerdings den späteren grossen Leistungen

gegenüber, mit Unrecht, da er erst die Verirrung gründlich kennen gelernt haben musste, bevor er als Reformator auftreten konnte.

Ich habe Ihnen die Beteiligung Gluck's dargestellt entsprechend der bisher allgemein verbreiteten Ansicht. Ich darf indes nicht verschweigen, dass Schelle dem Dichter Calzabigi einen grösseren Anteil an der Reform vindiziert, als Gluck, bemerkend, dass letzterer erst viel später sich klar geworden sei. Der erste Anstoss sei sonach von einem Litteraten und Dichter ausgegangen, der Ruhm des Musikers aber habe später den des Librettisten verschlungen. Gewiss sei indes, dass Gluck trefflich mitgewirkt habe.

Jetzt kam es darauf an, nicht mit einem Male allem bis dahin üblichen den Krieg zu erklären, im Gegenteil, mit Vorsicht die neue Bahn zu betreten, um das Publikum an die Reform zu gewöhnen. „Orpheus und Euridice" bot hierzu einen glücklichen Stoff. Den bis dahin anerkannten Vorrechten der Sänger konnten bei der Natur dieses Stoffs noch Konzessionen gemacht werden. Calzabigi bearbeitete deshalb denselben. Die Oper wurde am 5ten Oktober 1762 zum erstenmale in Wien aufgeführt, zuerst italienisch, später auch deutsch. Anfangs mit geteiltem, später mit entschiedenerem Beifall. In den Chören namentlich tritt das neue Prinzip entschieden hervor. Es ist ein ausserordentlicher Unterschied zwischen diesen Chören und denen der damaligen italienischen Oper. Bei Gluck ist alles schlagend, charakteristisch, von einer Wahrheit, wie sie die erstaunte Welt bis dahin in der Oper noch nicht vernommen hatte. Auf diese Weise wusste Gluck zu vermitteln, den Widerspruch der entschiedenen Freunde des italienischen Prinzips zu mildern und sich Bahn zu brechen für die grossen Leistungen, welche nun folgen sollten. Zunächst folgten zwar nur einige kleinere Arbeiten, vorzugsweise für den Hof, u. a. ein Stück, worin die Erzherzoginnen auftraten. Aber er konnte nun schon entschiedener sein Prinzip geltend machen. Er verband sich aufs neue mit Calzabigi und komponierte die Oper „Alceste", die, Ende des Jahres 1767 aufgeführt, anfangs zwar nur einen geteilten Beifall erhielt, später aber allgemein anerkannt wurde. Im Jahre 1769 erschien die Partitur dieser Oper im Druck. Gluck stellte derselben eine Dedikation an den Grossherzog von Toscana voran, und es zeigt dieselbe, dass er sich des neuen Prinzips jetzt vollständig bemächtigt hatte. Er hat darin das, was er zu erreichen bestrebt war, mit einer Klarheit ausgesprochen, wie selten ein Künstler vermocht hat.

„Als ich es unternahm," schreibt Gluck, „die Oper „Alceste" in Musik zu setzen, war meine Absicht, alle die Missbräuche, welche die falsch angebrachte Eitelkeit der Sänger, und die allzu grosse Gefälligkeit der Komponisten in die italienische Oper eingeführt hatten, sorgfältig zu vermeiden; Missbräuche, die eines der schönsten und prächtigsten Schauspiele zum langweiligsten und lächerlichsten herabgewürdigt haben. Ich suchte daher die Musik zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen, das ist: die Dichtung zu unterstützen, um den Ausdruck der Gefühle und das Interesse der Situationen zu verstärken, ohne die Handlung zu unterbrechen, oder durch unnütze Verzierungen zu entstellen. Ich glaube, die Musik müsse für die Poesie das sein, was die Lebhaftigkeit der Farben, und eine glückliche Mischung von Schatten und Licht für eine fehlerfreie und wohlgeordnete Zeichnung sind, welche nur dazu dienen, die Figuren zu beleben, ohne die Umrisse zu zerstören. Ich habe mich demnach gehütet, den Schauspieler im Feuer des Dialogs zu unterbrechen, und ihn ein langweiliges Ritornell abwarten zu lassen oder plötzlich mitten in einer Phrase bei einem günstigen Vokale aufzuhalten, damit er entweder in einer langen Passage die Beweglichkeit seiner schönen Stimme zeigen könne, oder abzuwarten, bis das Orchester ihm Zeit lasse, Luft zu einer langen Fermate zu schöpfen. Auch glaubte ich nicht über die zweite Hälfte einer Arie rasch hinweggehen zu dürfen, wenn gerade diese vielleicht die leidenschaftlichste und wichtigste ist, nur um regelmässig viermal die Worte der Arie wiederholen zu können; ebensowenig erlaubte ich mir die Arie dort zu schliessen, wo der Sinn nicht schliesst, nur um dem Sänger Gelegenheit zu verschaffen, seine Fertigkeit im Variieren einer Stelle zeigen zu können. Genug, ich wollte alle jene Missbräuche verbannen, gegen welche der gesunde Menschenverstand und der wahre Geschmack schon so lange vergebens kämpften. Ich bin der Meinung, dass die Ouverture den Zuhörer auf den Charakter der Handlung, die man darzustellen gedenkt, vorbereiten und ihm den Inhalt derselben andeuten solle; dass die Instrumente immer nur im Verhältnis mit dem Grade des Interesses und der Leidenschaft angewendet werden müssen, und dass man vermeiden solle, im Dialog einen so grossen Zwischenraum zwischen Rezitativ und der Arie zu lassen, um nicht, dem Sinn entgegen, die Periode zu unterbrechen und den Gang und das Feuer der Szene am unrechten Orte zu stören. Ferner glaubte ich einen grossen Teil meiner Bemühungen auf die Erzielung einer edlen Einfachheit verwenden zu müssen; daher vermied ich es auch, auf Kosten der Klarheit mit Schwierigkeiten zu prunken; ich habe

niemals auf die Erfindung eines neuen Gedankens irgend einen Wert gelegt, wenn er nicht von der Situation selbst herbeigeführt und dem Ausdruck angemessen war. Endlich glaubte ich zu Gunsten des Effekts selbst die Regel opfern zu müssen. Dies sind die Grundsätze, die mich geleitet haben! Glücklicherweise entsprach die Dichtung meinem Vorhaben aufs herrlichste. Als der berühmte Verfasser der „Alceste“, Herr v. Calzabigi, meinen Plan eines lyrischen Dramas durchführte, hat er alle blühenden Schilderungen, alle unnützen Bilder, alle kalten und wortreichen Sittensprüche durch kräftige Leidenschaften und anziehende Situationen, durch die Sprache des Herzens und eine stets abwechselnde Handlung ersetzt. Der Erfolg rechtfertigte meine Ansichten und der allgemeine Beifall in einer Stadt, wie Wien, führte mich zu der Ueberzeugung, dass Einfalt und Wahrheit die einzigen richtigen Grundlagen des Schönen in den Werken der Künste sind. Ich habe überdies, ungeachtet des wiederholten Ansinnens der ausgezeichnetsten Personen, den Druck der „Alceste“ zu beschleunigen, das ganze Wagnis meines Unternehmens, mit den tief eingewurzelten Vorurteilen in offenen Kampf zu treten, sehr lebhaft empfunden, und deshalb den Entschluss gefasst, mich mit dem mächtigen Schutz Eurer Königlichen Hoheit zu waffnen und um die Gnade zu bitten, meiner Arbeit Höchstdero erlauchten Namen, welcher schon längst alle Stimmen des erleuchteten Europa für sich gewonnen hat, voraussetzen zu dürfen. Der grosse Schützer der schönen Künste, der Beherrscher eines Volkes, das mit ihm den Ruhm teilt, nicht nur jene der Unterdrückung entrissen zu haben, sondern auch selbst die grössten Muster in einer Stadt hervorzubringen, welche zuerst das Joch des gemeinen Vorurteiles gebrochen hat, um sich den Weg zur Vollkommenheit zu bahnen: nur ein solcher Fürst kann die Reform des edelsten der Schauspiele, in welchem alle schönen Künste gleichen Anteil haben, erfolgreich unternehmen. Sollte dieses gelingen, so wird auch mir der Ruhm erblühen, den ersten Stein zum grossen Bau gelegt zu haben. Mit diesem öffentlichen Zeugnisse des erhabenen Schutzes habe ich die Ehre,“ etc. etc.

Nach der „Alceste“, im Jahre 1769, lieferte Gluck die Musik zu der Oper „Paris und Helena“, welche jedoch keinen so mächtigen und nachhaltigen Eindruck in den Gemütern der Zuhörer hinterliess, auch wegen der Natur des Gegenstandes nicht hinterlassen konnte. Den einmal angenommenen Grundsätzen indes ist er auch in diesem Werke gefolgt. Gluck liess ein Jahr später auch die Partitur dieser Oper im Druck erscheinen und widmete sie dem Herzog von Braganza. Er hatte, insbesondere von Norddeutsch-

land aus, sehr viel bittere Kritiken erfahren müssen, weil man noch unfähig war, seine Ideen zu fassen. Sein Erfolg war bis dahin immer nur noch ein geteilter, weit entfernt von einem vollständigen Siege. Auch in Wien hatte er eine mächtige Opposition an Hasse und Metastasio. Er nahm daher Veranlassung, in dieser Dedikation sich darüber auszusprechen.

„Wenn ich Eurer Hoheit,“ heisst es dort, „diese meine Arbeit widme, bin ich weniger bemüht, einen Schützer, als einen Richter zu finden. Nur ein gegen die Vorurteile der Gewohnheit bewaffneter Geist, eine zureichende Kenntnis der erhabenen Lehren der Kunst, ein sowohl nach grossen Mustern als nach den unveränderlichen Grundsätzen des Schönen und des Wahren gebildeter Geschmack sind es, die ich in meinem Maecenas suche, und in Eurer Hoheit vereinigt antreffe. Nur in der Hoffnung, Nachahmer zu finden, entschloss ich mich, die Musik der „Alceste“ herauszugeben und glaubte mir schmeicheln zu dürfen, dass man sich beeifern würde, die von mir eröffnete Bahn zu verfolgen, um die Missbräuche zu zerstören, die sich in die italienische Oper eingeschlichen und sie entwürdigt haben. Ich habe mich jedoch überzeugt, dass meine Hoffnung vergeblich gewesen ist. Die Halbgelehrten, die Kunstrichter und Tonangeber, eine Klasse von Menschen, die unglücklicherweise sehr zahlreich ist, und zu allen Zeiten dem Fortschritte der Künste tausendmal nachteiliger war, als die Unwissenden, wüten gegen eine Methode, welche, wenn sie sich begründet, ihre eigene Anmassung zu vernichten droht. Man hat geglaubt, nach unvollkommen einstudierten, schlecht geleiteten und noch schlechter ausgeführten Proben sogleich absprechen zu können; man hat in einem Zimmer die Wirkung berechnet, welche die Oper auf der Bühne hervorbringen könnte! — Ist das nicht der Scharfsinn jener griechischen Stadt, welche ganz in der Nähe die Wirkung mehrerer Bildsäulen, die für hohe Säulen bestimmt waren, berechnen wollte? — Einer dieser überspannten Kunstfreunde, deren Seele ihren Sitz nur in den Ohren hat, wird manche meiner Arien zu rauh, manche Passage zu hart oder zu wenig vorbereitet finden; er bedenkt aber nicht, dass, in Beziehung auf die Situation, eine Arie oder Passage gerade diesen erhabenen Ausdruck verlangte und dadurch den glücklichsten Gegensatz bildete. Ein Pedant in der Harmonie wird ferner hie und da eine geniale Nachlässigkeit oder einen falschen Eindruck bemerken wollen und sich für berufen halten, das eine wie das andere als unverzeihliche Sünden gegen die Geheimnisse der Harmonie zu erklären, worauf sich bald eine Menge vereinigen wird, diese Musik als barbarisch, wild und überspannt zu ver-

dammen. Den übrigen Künsten geht es in dieser Hinsicht nicht viel besser; man urteilt über sie mit eben so wenig Gerechtigkeit und Einsicht, und Eure Hoheit werden davon leicht den Grund erraten: denn je mehr man nach Vollkommenheit und Wahrheit strebt, desto notwendiger werden die Eigenschaften der Richtigkeit und Genauigkeit. Die Züge, welche Raphael von den übrigen Malern unterscheiden, sind in manchen Fällen kaum bemerkbar. Leichte Abweichungen in den Umrissen zerstören die Aehnlichkeit eines Karikaturkopfes nicht, aber sie verunstalten das Antlitz einer schönen Gestalt gänzlich. In der Musik will ich nur ein Beispiel anführen, es ist die Arie aus der Oper „Orfeo": „Che farò senza Euridice." — Nehme man damit nur die geringste Veränderung entweder in der Bewegung oder in der Art des Ausdruckes vor, so würde sie eine Arie für das Marionetten-Theater werden. In einem Stücke dieser Gattung kann eine mehr oder weniger gehaltene Note, eine Verstärkung des Tons, eine Vernachlässigung des Zeitmasses, ein Triller, eine Passage u. dergl. den Effekt einer Szene gänzlich zerstören. Wenn es sich nun darum handelt, eine Musik nach den von mir aufgestellten Grundsätzen durchzuführen, so ist die Gegenwart des Tonsetzers ebenso nötig, als die Sonne den Schöpfungen der Natur. Er ist die Seele und das Leben derselben; ohne ihn bleibt alles in Unordnung und Verwirrung: allein er muss gefasst sein, allen Hindernissen zu begegnen, wie man Menschen begegnet, welche, ungeachtet sie Augen und Ohren haben, dennoch unbekümmert über die Beschaffenheit derselben sich berufen fühlen, über die schönen Künste zu urteilen, bloss weil sie nur mit Augen und Ohren begabt sind: denn die Wut, gerade über Dinge, die man am wenigsten versteht, schnell abzusprechen, ist ein gewöhnlicher Fehler der Menschen. Ja, einer der grössten Philosophen dieses Jahrhunderts hat es in jüngster Zeit gewagt, über die Musik zu schreiben und seine Ideen als Orakelsprüche mit der Ueberschrift zu veröffentlichen: „Sogni di Ciechi e Fole di Romanzi." Eure Hoheit werden das Drama des „Paris" bereits gelesen und dabei bemerkt haben, dass es der Einbildungskraft des Tonsetzers jene starken Leidenschaften, jene grossartigen Gemälde, jene tragischen Situationen nicht darbietet, welche in der „Alceste" die Gemüter der Zuschauer erschüttern und zu ernsten Affekten Gelegenheit bieten. Hier wird man dieselbe Kraft und Stärke in der Musik ebensowenig erwarten, als man in einem im hellen Lichte gemalten Bilde weder dieselbe Kraft des Halbdunkels, noch dieselben grellen Gegensätze fordern würde, die der Maler nur bei einem Gegenstande anwenden kann, der ihm zur Wahl eines

beschränkten Lichtes allein Raum gewährt. In der „Alceste“ handelt es sich um ein Weib, das nahe daran ist, ihren Gemahl zu verlieren, den zu retten sie Mut genug besitzt, um unter den schwarzen Schatten der Nacht in einem schauerlichen Haine die Geister der Unterwelt heraufzubeschwören und die noch in ihrem letzten Todeskampfe für das Schicksal ihrer Kinder zittern und von einem angebeteten Gatten sich gewaltsam trennen muss. Im „Paride“ handelt es sich jedoch um einen liebenden Jüngling, der mit der Sprödigkeit eines zwar edlen, aber stolzen Weibes zu kämpfen hat, und dieses endlich mit allen Künsten erfinderischer Leidenschaft besiegt. Darum habe ich mir Mühe gegeben, einen Farbenwechsel zu ersinnen, den ich in den verschiedenen Charakteren des phrygischen und spartanischen Volksstammes aufsuchte, indem ich dem unbeugsamen und rauhen Sinn des einen den zarten und weichen des andern gegenüber stellte. Darum glaubte ich, dass der Gesang, der in meiner Oper lediglich die Stelle der Deklamation vertritt, in der Helena der ihrer Nation angeborenen Rauhheit nachahmen müsse; ebenso dachte ich, dass, weil ich diesen Charakter in der Musik festzuhalten suchte, man mir es nicht zum Fehler anrechnen würde, wenn ich mich je zuweilen bis zum Trivialen herabgelassen habe. Will man die Spur der Wahrheit verfolgen, so darf man nie vergessen, dass nach Massgabe des vorliegenden Gegenstandes selbst die grössten Schönheiten der Melodie und Harmonie zu Mängeln und Unvollkommenheiten werden können, wenn man sie am unrechten Orte gebraucht. Ich erwarte von meinem „Paride“ keinen besseren Erfolg, als von meiner „Alceste“, insofern es die Absicht betrifft, in den Tonsetzern die gewünschte Veränderung hervorzubringen; doch alle schon längst vorhergesehenen Hindernisse sollen mich keineswegs abschrecken, zur Erreichung meines guten Zweckes neue Versuche zu machen. Erhalte ich nur die Zustimmung Eurer Hoheit, dann werde ich mit zufriedenem Gemüte mir stets sagen können: „Tolle Syparium; sufficit mihi unus Plato pro cuncto populo.“ Ich habe die Ehre mit tiefster Ehrfurcht zu sein,“ etc. etc.

Im Jahre 1769 wurde Gluck nach Parma zu einer fürstlichen Vermählungsfeier berufen und verherrlichte diese durch seine Kunst. In demselben Jahre lernte Salieri ihn kennen. Unter Gluck's Protektion kam die erste Oper desselben zur Aufführung. Sie gefiel, und Salieri's Glück war gegründet. Von nun an unterbreitete derselbe jedes seiner Werke dem Urteile Gluck's. — Jetzt, nach diesem Aufschwunge künstlerischer Thätigkeit, lebte der letztere einige Jahre hindurch in möglichster Zurückgezogenheit. Er komponierte Lieder und Oden von Klopstock, auch

einige Szenen aus dessen „Herrmannsschlacht“, einem seiner Hauptwerke, das leider der Nachwelt entzogen ist, weil es der Tonsetzer nicht niedergeschrieben hat. Aber schon war er mit neuen Plänen beschäftigt, da die Erfolge seiner letzten Werke ihn keineswegs zufriedengestellt hatten. Er sah ein, dass er seine Pläne niemals ganz verwirklichen würde, wenn er dazu nicht ein vortreffliches tragisches Gedicht, ein prachtvolles Theater und vorzügliche Darsteller benutzen konnte. Dies alles hoffte er in Paris zu finden. Er besprach sich deshalb mit dem Attaché der französischen Gesandtschaft in Wien, Baillet du Rollet, einem kunstsinnigen Manne, der Gluck's Bekanntschaft schon vor Jahren gemacht und nun in Wien die besten Opern desselben gehört hatte. Bailly du Rollet wählte im Einverständnis mit dem Tonsetzer Racine's „Iphigenie in Aulis“ und bearbeitete dieselbe als Operngedicht. Jetzt wendete sich Gluck nach Paris und erreichte endlich, wiewohl nach vielen vergeblichen Bemühungen, durch Vermittlung der Dauphine Marie Antoinette, unterstützt auch durch die Bemühungen Maria Theresia's und Joseph's, seine Absicht. — Im Spätsommer des Jahres 1773 begab sich Gluck mit seiner „Iphigenie in Aulis“ nach Paris. Seine Gattin und seine Adoptivtochter und Nichte Marianna begleiteten ihn. Dort angekommen, erschrak er zwar nicht wenig über die barbarische Beschaffenheit des französischen Gesanges, über jene zahllosen Mängel und üblen Gewohnheiten, die auch anderen schon zum Bewusstsein gekommen, u. a. von J. J. Rousseau schon früher hart getadelt worden waren. Aehnliches begegnete ihm in Bezug auf die Orchesterkräfte. Er musste die grösste Mühe anwenden, um die Ausführenden seinen Zwecken dienstbar zu machen. Ausgerüstet indes mit unerschütterlicher That- und Willenskraft, wusste er alle Hindernisse zu beseitigen, sodass endlich die erste Aufführung am 19ten April 1774 stattfinden konnte. Bei der ersten Vorstellung wurden viele Stücke mit rauschendem Beifall begrüsst, der Schluss jedoch kalt aufgenommen. Doch schon nach der zweiten Vorstellung erfreute die Oper sich eines günstigeren Erfolges, der sich fortwährend steigerte, obschon Parteiungen entstanden und hartnäckige Kämpfe sich vorbereiteten. Gluck schritt nun sogleich zur Umarbeitung seines „Orpheus“, der am 2ten August desselben Jahres aufgeführt und mit Entzücken aufgenommen wurde. Mit Ruhm belohnt und mit Gold überhäuft kehrte Gluck nach Wien zurück, um auch seine übrigen Opern für die französische Bühne einzurichten. Er reiste über Strassburg, wo er die Freude hatte, eine kurze Zeit in Klopstock's Gesellschaft zu

verleben. Bei diesem Zusammentreffen hörte der letztere Gluck's Nichte und mehrere Kompositionen aus seiner „Herrmannsschlacht“. Es geschah dies zu Anfang des Jahres 1775. Am 11ten August desselben Jahres wurde Gluck's dreiaktiges Opernballet „La Cythère assiégée“ in Paris aufgeführt. Dies Stück brachte indes nur eine geringe Wirkung hervor; wahrscheinlich hatte man in des Tonsetzers Abwesenheit nicht den zur Aufführung desselben notwendigen Fleiss angewendet.

Gluck hatte in Paris die Dichtung zu der Oper „Roland“ von Quinault empfangen, um sie in Musik zu setzen. Nach Wien zurückgekehrt, arbeitete er nicht nur fleissig an diesem Werke, sondern auch an desselben Dichters „Armida“, ebenso richtete er seine Oper „Alceste“ für die Pariser Akademie der Musik ein. Später ging er wieder nach Paris und brachte seine „Alceste“ am 23sten April 1776 zur Aufführung. Bei der ersten Vorstellung fiel indes diese Oper nicht nur gänzlich durch, sie wurde geradezu ausgezischt. Um dieselbe Zeit empfing Gluck aus Wien die Nachricht, dass seine Nichte einen Tag vor der Aufführung gestorben sei. Der schlimme Erfolg der „Alceste“ war indes nur ein momentaner, die Einsichtsvolleren schrieben die Ursachen der linkischen Dichtung, insbesondere der Unbedeutendheit der Entwicklung zu. Man suchte das Unpassende ein wenig zu entfernen, und das Werk fand dann einen gleichen Erfolg wie die früheren.

Eine Reihe von Jahren war auf diese Weise verflossen, und Gluck hatte in Paris festen Fuss gefasst. Trotz alledem aber war er noch keineswegs der unumschränkte Herrscher im Reiche der Tonkunst. Es gab dazumal drei Parteien in Paris.

Auf Lully war in Frankreich Jean Philipp Rameau, geboren zu Dijon am 25ten Oktober 1683, gefolgt. „Er war schon mehr als ein reifer Mann,“ bemerkt Schelle in seiner vorhin genannten Schrift, „ein Fünfziger, als ihm der Zutritt zur Bühne gestattet wurde. Ein geschickter Meister auf Klavier und Geige, ein tüchtiger Orgelspieler, vor allem aber berühmt als erster Theoretiker seines Landes, war er im Besitz aller technischen Mittel, die ihm sein Jahrhundert darbot. Seine reichen Kenntnisse, verbunden mit einer bedeutenden Phantasie und festem Charakter, setzten ihn in den Stand, die Oper nach allen ihren Beziehungen gründlich durchzubilden. Schon seine ersten Versuche auf dem Gebiet der dramatischen Musik, „Samson“ und „Hyppolite et Aricie“, zeigen nach Form und Konzeption einen unendlichen Abstand zwischen den Opern seiner Vorgänger. Dasjenige Feld indes,

auf welchem der Fortschritt am sichtbarsten hervortrat, waren die Arie und der Instrumentalsatz. Grossartig namentlich tritt sein Wirken auf dem Gebiet des letzteren hervor, dessen Vater er im wahren Sinn des Worts genannt werden kann.“ Rameau hatte die durch Lully begründete Richtung fortgesetzt, obschon er bereits den Stil und zwar nicht selten auf Kosten des Worts musikalisch erweitert hatte, sodass sich selbst ausgedehntere Koloraturen bei ihm vorfinden, wiewohl er eigentlich gegen das Italienische gestimmt war.

Er schrieb, von einer Reise nach Italien zurückgekehrt, die vorhin genannte Oper „Hyppolite et Aricie“, welche mit Beifall aufgenommen wurde. Dadurch aufgemuntert, liess er, der ein hohes Alter erreichte, eine grosse Zahl ähnlicher Werke, unter diesen „Zoroaster“ und „Castor und Pollux“, folgen. Im Jahre 1752 musste er es indes erleben, dass eine italienische Operngesellschaft ihm seine Erfolge streitig machte, sodass eine grosse Partei sich jetzt der italienischen Oper zuwendete. Auch früher hatten bereits Parteiungen bestanden. Schon seit dem Tode Lully's hatte sich in den Schichten der guten Gesellschaft eine Partei zu Gunsten des italienischen Geschmacks gebildet, welcher von nationaler Seite her mit dem hartnäckigsten Widerstande begegnet wurde. Sobald jedoch Rameau in der Oper festen Fuss gefasst hatte, nahm der Streit eine koteriehafte persönliche Färbung an. Lully's und Rameau's Anhänger, die bis dahin zum Teil einander auch gegenüber gestanden hatten, vereinigten sich jetzt, indem dieselben gemeinschaftlich gegen die Italiener Opposition machten. Schon jetzt begann demnach der berühmte Musikstreit, der später durch Gluck und Piccini noch gesteigert werden sollte. Die Parteien erhielten die Namen der Buffonisten und Antibuffonisten. Eine Gesellschaft italienischer Sänger hatte in Paris die Erlaubnis erhalten, im Saale der grossen Oper komische Opern aufzuführen, und wurde deshalb „Les Bouffons“ genannt. Sie versammelten sich allabendlich im Opernsaale, wo die einen standhaft verdammten, was die anderen in den Himmel erhoben. Der Erfolg indes war lange Zeit hindurch ein schwankender, sodass jede der Parteien abwechselnd sich eines momentanen Sieges erfreuen konnte. Die Franzosen hatten eben einen Vorteil errungen, als Rousseau auftrat und sich entschieden auf die Seite der Italiener stellte, indem er mit Recht die Mängel der französischen Musik bekämpfte. Dies hatte zur Folge, dass dadurch die letztere gefördert, dass mannigfache Fortschritte angebahnt wurden. Es erschienen jetzt die vorzüglicheren, geläuterten Schöpfungen eines

Duni, Philidor, Monsigny, Grétry u. s. w., den Sinn für gute Musik im Bereiche des Französisch-Nationalen weckend.

Es gab demnach dazumal drei Parteien in Paris, die Anhänger Lully's und Rameau's, die Italiener, endlich die Anhänger Gluck's. Gluck stand schon auf der Höhe seines Ruhmes, als die Freunde des Italienischen, die Komtesse Du Barry, die Geliebte des Dauphins, an der Spitze, es durchgesetzt hatten, dass einer der gefeiertsten italienischen Operntonsetzer, Piccini, nach Paris berufen wurde. Dieser, ein Neapolitaner und Schüler des neapolitanischen Konservatoriums, L. Leo's, war einer der bedeutendsten Meister jener Zeit. Seine Opern, deren er eine grosse Anzahl geschrieben, wurden in allen Hauptstädten Europas gegeben. Nachdem er das Konservatorium verlassen hatte, weilte er vorzugsweise in Rom und Neapel, der Liebling des Publikums. Als er nach Paris kam, war ihm ein grosser Ruf schon vorausgegangen. Die glänzenden Erfolge eines seiner Werke, seiner „Bonne Fille", der Umstand, dass Grétry sich seinen Schüler nannte, hatten ihn besonders gehoben. So betrat er im Jahre 1776 Paris. Man übergab ihm dasselbe Gedicht, welches auch Gluck in Musik zu setzen übernommen hatte, die Oper „Roland" von Quinault. Dies wurde daher der Grund, dass Gluck von der Ausführung dieser Aufgabe absah. Piccini fand, protegiert vom König, grosse Erfolge mit seinen Werken, so namentlich sogleich mit seiner ersten Oper „Roland", und die natürliche Folge war, dass der alte Streit nun erst recht erwachte, nun erst in sein höchstes Stadium trat.

Am 23sten September 1777 fand die erste Aufführung der Gluck'schen „Armida" statt. Auch hier wurden die ersten Vorstellungen gleichgiltig aufgenommen, nach und nach aber gewann das Werk einen immer günstigeren Boden.

Endlich aber sollte der entscheidende Moment kommen. Dies war der Fall im Jahre 1779. Schon am 30sten November 1778 war Gluck wieder in Paris angelangt, um seine „Iphigenie in Tauris" zur Aufführung zu bringen. Am 18ten Mai wurde diese Oper zum erstenmale gegeben und gewann einen so grossen Erfolg, wie keines der früheren Werke Gluck's in Frankreich. Gluck hatte mit seiner „Iphigenie in Tauris" noch eine andere Operndichtung „Echo et Narcisse" zur Komposition mit nach Paris genommen. Dies Werk wurde fünf Monate später aufgeführt, erhielt aber nur einen geringen Beifall. Die Aufnahme des vorausgegangenen war der glänzendste Moment, sodass sich diesem gegenüber eine „Iphigenie"

von Piccini, welche am 23sten Januar 1781 zur Darstellung kam, nicht halten konnte.

So hatte, sagt Schelle, während ganz Europa sich den Sirenenklängen der italienischen Musik beugte, diese in Paris das Bollwerk gefunden, an dem sich ihre Macht brechen sollte, und der genannte Autor findet darin einen Beweis für die eigene Mission der französischen Kunst. Auch die Bedeutung des Bouffonenkriegs, bemerkt derselbe, beruhe auf dem Wesen und der Mission der französischen Oper.

Die letzte Zeit seines Lebens verbrachte Gluck wieder in Wien. Er litt an den unglücklichen Folgen eines Schlagflusses. Im Jahre 1783 wurde er von der Pariser Akademie der Musik aufgefordert, einen Komponisten vorzuschlagen, der die Fähigkeit besitze, nach den von ihm aufgestellten Grundsätzen zu arbeiten. Gluck schlug Salieri vor, und dieser schrieb demzufolge für Paris die Oper „Les Danaïdes", welche Gluck zu komponieren abgelehnt hatte. Das Werk wurde 1784 gegeben, und als Verfasser desselben erschienen anfangs Gluck und Salieri gemeinschaftlich auf dem Titel. Später, nach einer bedeutenden Anzahl von Vorstellungen, erklärte Gluck in einem Pariser Journal, dass Salieri der alleinige Verfasser sei.

Gluck starb am 15ten November 1787 infolge eines Diätfehlers und hinterliess seiner ihn überlebenden Gattin ein grosses Vermögen.

Vielfach hat man gefragt, wie es gekommen, dass Gluck so ausserordentlichen Beifall in Paris gefunden hat, und die erklärenden Ursachen in Nebenumständen gesucht. Die nächsten Ursachen liegen ohne Zweifel teils in dem Grossen, in dem Ausserordentlichen der Kunstschöpfungen selbst, teils in den eigentümlich gestalteten, schon angedeuteten Verhältnissen, in die er mit der entscheidenden That eintreten konnte. Wie der Vogel in den Zweigen singt, um zu singen, so hatte Italien gesungen in einem freien, melodischen Ergehen der Singstimme, ohne Rücksicht auf besonderen, charakteristischen Ausdruck, und Italien hatte so der Melodie eine formelle, sinnlich schöne Vollendung gegeben. Gluck, seinem allgemeinen Standpunkte, seinem Prinzip dramatischer Wahrheit im Ausdrucke zufolge, musste den Inhalt der Worte in ihrer Besonderheit seinen Melodien einprägen und den Verlauf derselben demzufolge bestimmen, musste dieselben zwischen jene frei für sich bestehende Gesangsmelodie, welche nur die Grundstimmung in sich aufnimmt und dann unabhängig vom Texte sich ergeht, und die

gewöhnliche Deklamation stellen, musste den rhetorischen Accent in seinen musikalischen Schaffensprozess aufnehmen. Dies aber war es, was dem französischen Wesen gemäss war, was schon Lully zur Geltung gebracht hatte. Lully hatte in ähnlicher Weise Gluck in Frankreich vorgearbeitet, wie Purcell in England Händel's Vorgänger geworden ist. Es war nicht nur ein Kampf um Persönlichkeiten, es handelte sich nicht — wie auf dem Gebiet der Tonkunst so oft — um persönliche Eitelkeit und Anmassung. Wenn das Publikum kein anderes Interesse zu haben schien, als sich über Gluck und Piccini zu streiten, so war dies ein Kampf um Prinzipe, ein Kampf um die Weltherrschaft des Italienischen auf der einen und des Deutsch-Französischen auf der anderen Seite. Dem bis dahin allein geltenden italienischen Prinzip trat jetzt ein neues, geistig bedeutenderes, welches den Aufschwung der Oper zu wahrhafter Kunstbedeutung zur Folge hatte, gegenüber. Was wir später vereinigt erblicken, und was in dieser Vereinigung den ersten grossen Höhepunkt auf dem Gebiet der Oper bezeichnet, trat hier zunächst noch geschieden, ja feindlich gesondert auf. Es galt zunächst der bis dahin allein herrschenden italienischen Richtung gegenüber die deutsch-französische selbstständig herauszuarbeiten, in ihrer Geschiedenheit und Sonderung geltend zu machen. Gluck war berufen, dieser Aufgabe sich zu unterziehen, und dieselbe zu lösen. Er steht mit dem einen Fusse in Frankreich, mit dem anderen in Deutschland, und hat dementsprechend auf den Fortgang der Oper in beiden Ländern den mächtigsten Einfluss gehabt. Was seit der Erfindung der Oper nur eine Täuschung gewesen war, wurde durch ihn zum erstenmale zur Wahrheit, die Oper ward zum Kunstwerk erhoben, das griechische Drama — ein bis dahin immer umsonst Erstrebtes — zum erstenmale auf diesem Gebiet lebendig, wenn auch immer noch nicht im strengen und eigentlichen, im höchsten Sinne, so doch wenigstens insoweit, als es jener Zeit überhaupt möglich war.

Hat man dies anerkannt, dann ist es allerdings auch erlaubt, auf Nebenumstände hinzudeuten. Schon hatte in Frankreich jene Umbildung der Ansichten begonnen, welche in wenigen Jahren zur weltumgestaltenden That werden sollte, und Gluck's heroische Schöpfungen fanden darum einen verwandteren Boden. Die grossen Dichter der französischen Nation hatten ausserdem das Interesse an heroischen Stoffen, wie sie Gluck bearbeitete, geweckt, und auf diese Weise mittelbar die neue Richtung angebahnt.

Auch vom Glück — man hat dies Wortspiel gemacht — wurde Gluck begünstigt, und man kann hinzufügen, dass der Sieg ihm

ohne die Vereinigung mehrerer glücklicher Umstände schwerer geworden sein würde. Ein Glück war es für ihn, dass die Königin Marie Antoinette, die als Erzherzogin in Wien seine Schülerin gewesen war, seine Partei nahm, ein Glück, dass J. J. Rousseau für ihn kämpfte, bekennend, Gluck habe seine ganze Theorie zerstört und alle seine Ideen geändert, ein Glück, dass überhaupt die geistreichsten Männer und Frauen, so die Gräfin von Genlis, Voltaire, sich lebhaft interessierten, nicht, wie es so häufig noch bis herab auf die neueste Zeit geschehen ist, das Musikalische, als ihrer unwürdig, zur Seite liegen liessen. Was Rousseau betrifft, so wurde schon vorhin zweimal auf diesen Umstand hingedeutet. Rousseau hatte früher der französischen Sprache sowohl wie der Nation alles Musikalische abgesprochen; Gluck dagegen schätzte das Französische hoch, höher als das Italienische. Das letztere hielt er bei der Häufung der Vokale mehr als jede andere Sprache geeignet, Passagen und reiche Gesangsfiguren zu tragen; in dem Französischen fand er mehr Klarheit und Kraft, grössere Angemessenheit für dramatischen Ausdruck. Rousseau war durch die That widerlegt und ehrlich genug, dies einzugestehen.

Anders verhielt es sich mit der Aufnahme der Gluck'schen Werke in jener Zeit in Deutschland. Es kamen dieselben zwar auch hier keineswegs ohne allen Erfolg zur Aufführung. So wurde z. B. „Iphigenie in Tauris“ im Jahre 1781 zum erstenmale in Wien mit dem ausserordentlichsten Beifall gegeben; diese Siege waren im ganzen aber doch mehr nur vereinzelter Natur, und in Berlin z. B. bedurfte es weit längerer Zeit, bevor Gluck's Schöpfungen und das darin ausgesprochene Prinzip zur Geltung kamen. Der norddeutschen Opposition gedachte ich schon weiter oben im Vorübergehen. Insbesondere war es der als Geschichtsschreiber bekannte Forkel, welcher durch die bornierte Kritik, welche er lieferte, seinen übrigen Verdiensten wesentlich Eintrag gethan hat. Das Verdienst, in Deutschland über Gluck zuerst die Augen geöffnet zu haben, gebührt namentlich J. F. Reichardt. Bemerkenswert aber ist es, dass die grossen Dichter und Schriftsteller jener Zeit Gluck's Verdienste früher zu schätzen und in ihrem ganzen Umfange anzuerkennen verstanden, als die Musiker, und es ist diese Thatsache ein neuer, trauriger Beleg für die nur zu häufig wahrnehmbare Unlust der letzteren, auf neues einzugehen. Schmid in dem angeführten Werke giebt mehrere interessante Mitteilungen, was die Urteile damaliger Schriftsteller über Gluck betrifft. Klopstock war es, der den Ausspruch zu dem seinigen

machte, G l u c k sei der einzige Poet unter den Musikern. G l u c k aber war es auch, der von sich selbst sagte, dass er, sobald er komponiere, zu vergessen suche, dass er Musiker sei. Aehnliche Urteile, wie das von K l o p s t o c k, besitzen wir u. a. von H e r d e r und W i e l a n d, und was die Sache an sich ohne weitere Beziehung auf G l u c k betrifft, auch von L e s s i n g. Die Aussprüche sind von grosser Wichtigkeit, und Sie erlauben mir daher, Ihnen dieselben mitzuteilen. Hören wir zunächst W i e l a n d: „Endlich haben wir die Epoche erlebt, wo der mächtige Genius eines G l u c k das grosse Werk der musikalischen Reform unternommen hat, das, wofern es jemals zu stande kommen kann, nur durch einen Feuergeist, wie der seinige, bewirkt werden musste. Der grosse Success seines „Orpheus“, seiner „Iphigenia“ würde alles hoffen lassen, wenn nicht unüberwindliche Ursachen gerade in jenen Hauptstädten Europas, wo die schönen Künste ihre vornehmsten Tempel haben, sich seinem Unternehmen entgegensetzten. — Künste, die der grosse Haufe bloss als Werkzeuge sinnlicher Wollüste anzusehen gewohnt ist, in ihre ursprüngliche Würde wieder einzusetzen und die Natur auf einem Throne zu befestigen, der so lange von der willkürlichen Gewalt der Mode, des Luxus und der üppigsten Sinnlichkeit usurpiert worden: — ist ein grosses und kühnes Unternehmen! Aber zu ähnlich dem grossen Unternehmen A l e x a n d e r ' s und C ä s a r ' s, aus den Trümmern der alten Welt eine neue zu schaffen, um nicht ein gleiches Geschick zu haben! — Eine Reihe von G l u c k e n (so wie zum Projekt einer Universal-Monarchie eine Reihe von A l e x a n d e r n und C ä s a r n) würde dazu erfordert, um diese Oberherrschaft der unverdorbenen Natur über die Musik, diesen einfachen Gesang, der, wie Merkur's Schlangenstab, die Leidenschaften erweckt oder einschläfert und die Seelen ins Elysium oder in den Tartarus führt, diese Verbannung aller Sirenenkünste, diese schöne Zusammenstimmung aller Teile zur grossen Einheit des Ganzen auf dem lyrischen Schauplatze herrschend und fortdauernd zu machen. G l u c k selbst, bei allem seinen Enthusiasmus, kennt die Menschen und den Lauf der Dinge unter dem Monde zu gut, um so etwas zu hoffen! Schon genug, dass er uns gezeigt hat, was die Musik thun könnte, wenn in diesen unseren Tagen irgendwo in Europa ein A t h e n wäre, und in diesem Athen ein P e r i k l e s aufträte, der für das Singspiel thun wollte, was jener für die Tragödien des S o p h o k l e s und E u r i p i d e s that!“ — H e r d e r spricht sich in Beziehung auf G l u c k ' s Prinzip wie folgt aus: „Der Fortgang des Jahrhunderts wird uns auf einen Mann führen, der — diesen Trödlerkram wertloser Töne verachtend

— die Notwendigkeit einer innigen Verknüpfung rein menschlicher Empfindungen und der Fabel selbst mit seinen Tönen einsah. Von jener Herrscherhöhe, auf welcher sich der gemeine Musikus brüstet, dass die Poesie seiner Kunst diene, stieg er hinab und liess, soweit es der Geschmack der Nation, für die er in Tönen dichtete, zuliess, den Worten, der Empfindung, der Handlung selbst seine Töne nur dienen. Er hat Nacheiferer, und vielleicht eifert ihm bald jemand vor: dass er nämlich die ganze Bude des zerschnittenen und zerfetzten Opern-Klingklanges umwirft, und ein Odeum aufrichtet, ein zusammenhangend lyrisches Gebäude, in welchem Poesie, Musik, Aktion, Dekoration eines sind.“ —

Entschiedener ferner, als es Lessing in den nachstehend mitgeteilten Worten thut, kann man das Gluck'sche Prinzip nicht anerkennen. Er sagt: „Die Vereinigung willkürlicher auf einander folgender Zeichen mit natürlichen auf einander folgenden hörbaren Zeichen ist unstreitig unter allen möglichen die vollkommenste, besonders wenn noch dieses hinzukömmt, dass beiderlei Zeichen nicht allein für einerlei Sinn sind, sondern auch von ebendemselben Organe zu gleicher Zeit gefasst und hervorgebracht werden können. Von dieser Art ist die Verbindung der Poesie und Musik, sodass die Natur selbst sie nicht sowohl zur Verbindung, als vielmehr zu einer und derselben Kunst bestimmt zu haben scheint. Es hat auch wirklich eine Zeit gegeben, wo sie beide zusammen nur eine Kunst ausmachten. Ich will indes nicht leugnen, dass die Trennung nicht natürlich erfolgt sei, noch weniger will ich die Ausübung der einen ohne die andere tadeln; aber ich darf doch bedauern, dass durch diese Trennung man an die Verbindung fast gar nicht mehr denkt, oder wenn man ja noch daran denkt, man die eine Kunst nur noch zu einer Hilfskunst der anderen macht, und von einer gemeinschaftlichen Wirkung, welche beide zu gleichen Teilen hervorbringen, garnichts mehr weiss.“ — Sie sehen, jene Männer hatten eine viel deutlichere Einsicht in die Aufgabe der dramatischen Musik, als die Tonsetzer, und dies bis herab auf die neueste Zeit; eine deutlichere Einsicht auch, als jene französischen bei dem Kampfe in Paris beteiligten Schriftsteller, denen der Kernpunkt der grossen hierher gehörigen Fragen nicht zum Bewusstsein gekommen ist.

Gluck gehört auf dem Gebiete der dramatischen Tonkunst zu den Männern, welche die höchste Auszeichnung verdienen. Fast keiner — seinen grossen Nachfolger R. Wagner ausgenommen — hat so wie er seine Blicke einzig und allein auf das Ewige ge-

richtet, und, jede Mode verachtend, nur das für alle Zeiten Giltige zur Darstellung zu bringen gesucht. Fast bei keinem Tonkünstler ausser ihm zeigt sich eine solche energische Konsequenz, eine solche eiserne Beharrlichkeit des Willens, ein solch hohes, bewusstes Kunststreben, und es ist grossenteils nur dem stets erneuten Andringen des alten Opernprinzips, dem Umstande, dass man bald nach ihm den von ihm betretenen Weg wieder zu verlassen begann, zuzuschreiben, wenn Gluck noch nicht allgemein im grösseren Publikum die Stellung einnimmt, welche ihm gebührt, die Stellung eines der grössten Künstler aller Zeiten.

Mit einer Befriedigung, welche spätere Opern nur selten zu gewähren vermögen, mit dem Bewusstsein, wirklich ein Kunstwerk vor uns zu haben, können wir noch jetzt der Aufführung Gluckscher Opern beiwohnen. Der grosse Verstand Gluck's ist es, sein alles überschauender Blick, welcher diese Befriedigung erweckt. Wenn die späteren grossen Opernkomponisten weit mehr als Gluck Phantasie und Empfindung beschäftigen, so ist doch fast keiner, welcher diese Mässigung, diese Beherrschung, diesen stets auf das Ganze gerichteten Blick, diese verständige Klarheit zeigte. Gluck hat zuerst Charaktere geschaffen im dichterischen Sinne, durch bestimmte Umrisse begrenzte Gestalten musikalisch dargestellt, und die Musik zu solcher Schärfe der Charakteristik zugespitzt. Mit grosser Meisterschaft weiss er gleich beim Beginn seiner Dramen das Wesentliche, den inneren Kern jeder Persönlichkeit zur Darstellung zu bringen, durch das ganze Stück hindurch diese Eigentümlichkeit konsequent zu entfalten und bis zur Vollendung zu entwickeln. Mit grosser Meisterschaft weiss er die Instrumente zu verteilen, und den verschiedenen Charakteren ihrer Eigentümlichkeit gemäss beizuordnen, sodass, während spätere Komponisten von dem ganzen Orchester fortwährend mehr oder weniger Gebrauch machen, hier bei Gluck im Gegenteil eine kunstvolle Verteilung, ein kunstvolles Aufsparen bis zum rechten Moment sich zeigt, — eine Mässigung, welche nicht rühmend genug hervorgehoben werden kann. Mit grosser Meisterschaft endlich gestaltet Gluck jede Erfindung, jede Instrumentalfigur dem Plane des Ganzen gemäss. Aus allem spricht eine grosse, überschauende, das ganze Werk bis in jede Einzelheit durchdringende Intelligenz, eine unerschütterliche Konsequenz. Hatten die Opernformen vor Gluck eine feste, unbewegliche, von dem Inhalt unabhängige Gestalt gewonnen, sodass die innere Seele der Dichtung nicht mehr zur Erscheinung kommen konnte, so hat Gluck darin eine neue Wendung herbeigeführt, indem er über Manier und Formalismus

hinaus schritt und die Gestaltung lediglich von dem Gange der Sache abhängig machte. In jenem früheren bloss musikalischen Rahmen dramatisches Leben zu entwickeln, war unmöglich; Gluck erkannte die Notwendigkeit, alles in Fluss zu bringen, mit Arien, Rezitativen, Chören zu wechseln, wie es der Augenblick gebot, ohne erst jeden Satz rein musikalisch auszuführen, und zu einem bestimmten Abschluss zu bringen. Gluck endlich hat sich nicht auf die Trivialitäten gewöhnlicher Operntexte beschränkt; er hat sorgfältig gewählt, und mächtige Leidenschaften von wirklich substantiellem Gehalt, Vater-, Mutter-, Gatten-, Geschwisterliebe, männlichen Mut, Kühnheit, Zorn zur Darstellung gebracht. Er hat alle diese Seelenregungen, diese Leidenschaften mit einer Naturwahrheit dargestellt, dass der Sinn und das Interesse für seine Schöpfungen nie untergehen kann.

Es ist jedoch weniger die schöpferische Phantasie, welche Gluck's Charaktere in das Leben gerufen hat, es ist ein mehr verständiges Erkennen, und die Gestalten desselben zeigen darum eine gewisse Monotonie, einen gewissen Mangel an Lebenswärme; es fehlt ihnen jene liebens- und bewunderungswürdige Beweglichkeit, jene Geschmeidigkeit und Mannigfaltigkeit, welche Mozart's Dichtungen auszeichnet. Gluck's Seele ist nur von Ernst erfüllt, und seine Gestalten tragen darum eine und dieselbe Färbung, eine gewisse antike Grossartigkeit; man hat sie Marmorbildern verglichen, plastisch genannt, wie jene Marmorbilder, aber auch kalt und unbeweglich, wie jene. Es war Gluck nicht gegeben, jenes Zauberreich der Phantasie zu betreten, welches Mozart und seine Nachfolger erschlossen haben, jene Kunstvollendung und klassische Abgeschlossenheit zu erreichen, welche Resultat schöpferischer Phantasie und tiefen Kunstverstandes zugleich ist. Gluck hat allerdings das, was er beabsichtigte, infolge des Standpunktes seiner Zeit, infolge des Mangels an Vorgängern, oftmals nicht befriedigend zur Erscheinung zu bringen vermocht, und es ist dieser Umstand bei seiner Beurteilung wesentlich in Anschlag zu bringen. Es ist oftmals eine unvermittelte Kluft zwischen dem, was er beabsichtigte, und dem, was er zur Darstellung gebracht hat: hat man jenes erkannt, so ist alles gross und bedeutend; hält man sich an das, was gegeben ist, so fühlt man sich öfters unbefriedigt. Aber auch dies in Betracht gezogen, so ist doch bei ihm keineswegs noch jene Fülle und freie, schöpferische Thätigkeit der Phantasie, welche die spätere Zeit charakterisiert. Gluck steht nach alledem vor uns als einer der grössten Künstler, was das Streben nach dem als einzig wahr erkannten Ziele, was Grösse und

Adel der Gesinnung, tiefes Denken, Verstand in der Entwerfung und Konsequenz in der Ausführung seiner Schöpfungen, als ein Muster der Nacheiferung, was sein Prinzip betrifft, als ein Vorbild für die Gesinnung; — betrachten wir das Geleistete, so müssen wir dem Nachfolger Mozart in Bezug auf die soeben namhaft gemachten Seiten die Siegespalme reichen, unbeschadet der Grösse Gluck's, welche ihn in einigem, was Hoheit, Adel, strenge, ernste Seelenschönheit betrifft, unübertroffen erscheinen lässt.

Es sind griechische Thränen, welche in Gluck's Werken vergossen werden; es ist eine jungfräuliche Frische und Herbheit in diesen Charakteren, im Gegensatz zur entwickelten Sinnlichkeit des Weibes in Mozart; es weht eine frische Morgenluft in den Werken Gluck's, welche nicht ganz frei ist von Kälte, während Mozart in der warmen Mittagssonne einer ganz entfesselten Freude und Wonne steht. Jener schafft nur in Gemeinschaft mit dem Dichter, dieser aus sich selbst, aus der Fülle der Phantasie heraus. Gluck wäre verloren, wenn er solche Trivialitäten, wie die Mozart'schen Texte im einzelnen zeigen, wenn er keine hohen, tragischen Empfindungen auszudrücken hätte; Mozart hat seine Charaktere vollständig aus der Fülle des Herzens und der Phantasie heraus geschaffen; sie stehen uns darum menschlich näher, und Leporello, Zerline, Osmin, Blondchen und viele andere wären für Gluck unmöglich. Gluck ist die noch unaufgeschlossene Knospe, Mozart die in reicher Fülle entfaltete Blume. Die damalige Oper kulminiert in zwei Gipfeln, Gluck und Mozart; beide haben in gewisser Hinsicht das Höchste geleistet, je nachdem man den Gesichtspunkt feststellt. Während indes Mozart die Aufgabe zum Abschluss brachte, und in dieser Hinsicht unbestreitbar die höhere Bestimmung erfüllte, hat er zugleich schon — ich sage dies unbeschadet der Verehrung, die wir dem Herrlichen schuldig sind — dem Sinken der Kunst vorgearbeitet, und zu dem späteren Rückgang die Veranlassung gegeben. Er steht zurück gegen Gluck in mehr als einer Beziehung. Bei diesem ist hohes Bewusstsein von der Würde der Sache, und künstlerischer Ernst überwiegend; Mozart besass nicht diese strenge Haltung, dieses philosophische Bewusstsein. Weit entfernt zwar, ein genialer Naturalist zu sein, dachte er viel, und gerade das schöne Gleichgewicht von Reflexion und unmittelbar schaffender Naturkraft ist das Bezaubernde in seinen Schöpfungen; aber er dachte nur innerhalb seiner Kunst, nur musikalisch, und es mangelte ihm jenes davon getrennte, im Hintergrunde thronende, ausdrückliche theoretische Bewusstsein von der hohen Bedeutung der Kunst und des schaffenden Genius,

die Rücksicht, jede Schöpfung neben ihrer augenblicklichen Bestimmung zugleich so zu gestalten, dass sie unmittelbar auch der Unsterblichkeit geweiht war. Mannigfache Zugeständnisse, welche er dem Zeitgeschmack machte, waren die Folge, und die hohe Anschauung Gluck's von der Oper ging bei ihm zum Teil verloren. Alles, was das Genie zu geben vermag, sehen wir bei ihm in reichster Fülle vorhanden, und die tiefste Begeisterung für die Sache zeigt sich im wesentlichen; an strenger Haltung aber und Unterordnung alles Zufälligen unter die ewige Idee steht er Gluck nach. Wenn bei diesem Alterndes sich zeigt, so ist die Ursache der Standpunkt seiner Zeit und die minder ausserordentliche Begabung; bei Mozart, welcher überall das Vollendete hätte geben können, haben wir die Anschauung, dass es Konzessionen gegen den Zeitgeschmack, dass es eine minder hohe Ansicht von der Sache überhaupt war. Durch die geschichtliche Mission Deutschlands zur italienischen Musik hingedrängt, entfernte er sich wieder von der hohen geistigen Schönheit Gluck's, und gestattete dem sinnlichen Element in seinen Werken zweiten Ranges, „Titus" z. B., allzu grossen Einfluss, verliess überhaupt die strenge dramatische Gestaltung Gluck's, und machte dieselbe hin und wieder von äusseren Einflüssen abhängig. Seine überwiegend musikalische Natur endlich liess ihn zum Teil in Texten Befriedigung finden, welche im ganzen allerdings vortrefflich, musikalisch reichen Stoff boten, im einzelnen jedoch, in der dichterischen und dramatischen Gestaltung, sehr vieles zu wünschen übrig liessen. Mozart machte dadurch die Oper zu einer musikalischen Schöpfung, während sie bei Gluck, wie es sein soll, eine dichterisch-musikalische gewesen war. Die moderne Textvernachlässigung, die schiefe Wendung, welche der Begriff der Oper in späterer Zeit erhalten hat, der Umstand, dass die Musik und die musikalischen Formen in der Oper das Uebergewicht erlangten, nicht aus der inneren Notwendigkeit des Textes heraus geschaffen waren, dass Herkommen und Gewohnheit entschieden, haben in ihm wieder ihren Urheber gefunden. Die Hoheit seines Genies hielt die Werke vorzugsweise auf jener Höhe, welche wir bewundern, weniger Bewusstsein, weniger ein stets in allen Teilen auf das Ewige und Unvergängliche gerichtetes Streben. Mozart bezeichnet, wie dies bei allen Genien, welche auf dem Kulminationspunkt stehen, der Fall ist, den Wendepunkt, das letzte Ersteigen des Gipfels, und das erste Hinabgehen von demselben. So tragen die Momente höchster Reife und Entwicklung im Reiche alles Lebendigen zugleich den Keim des Todes in sich, und die höchste Entfaltung ist zugleich die beginnende Vernichtung. Dies ist

das Resultat, welches wir festhalten müssen, um den weiteren Fortgang der Oper zu begreifen, und zu den endlichen Resultaten meiner Darstellung zu gelangen.

Mit diesem Hinblick auf Mozart, der uns nun bald näher beschäftigen wird, schliesse ich die heutige Vorlesung. Mozart ist das grösste Resultat, welches Gluck gehabt hat; durch ihn wurde Mozart möglich, und die kunstgeschichtliche Bedeutung Gluck's ist zunächst auch nur im Hinblick, wie auf das, was ihm vorausgegangen war, so auf den letzteren, seinen grossen Nachfolger, zu erfassen. Eine weitere Perspektive noch wird sich uns eröffnen, wenn wir erst den Fortgang der Entwicklung bis herab auf die Gegenwart verfolgt haben. Dann wird sich zeigen, dass Gluck nicht vollständig aufgeht in Mozart, dass, sozusagen, ein Bruchteil übrig bleibt, was zur Fortbildung durch R. Wagner den Impuls gegeben hat. Jetzt hat uns des eben Genannten Auftreten in den Stand gesetzt, noch bestimmter dem von Gluck Geleisteten und Gewollten seine Stellung anzuweisen, das Erreichte sowohl als das noch Fehlende zu bezeichnen. Mozart, das ist das wichtigste in dieser Beziehung, hat die spezifisch musikalische Seite zur höchsten Entfaltung gebracht, und wir sehen darum im weiteren Fortgang bis herab auf die Gegenwart diese Seite vorzugsweise ausgebeutet. Von unserem Standpunkt aus indes, der im weiteren Verlauf immer mehr seine Begründung erhalten wird, erscheint dieser ganze Abschnitt mehr nur als eine grossartige Episode. Wagner greift zurück, knüpft an Gluck an, unterstützt dabei durch den ganzen Reichtum des durch die spezifisch musikalische Entwicklung seit Mozart Gewonnenen. Das ist überhaupt das Entwicklungsgesetz auf dem Gebiet der Oper, dass zuerst immer das einzig richtige Prinzip der Einheit und Gleichberechtigung der Künste in der Oper ergriffen und aufgestellt wird, dies letztere natürlich immer mit der Einschränkung, dass auf der Musik vorzugsweise der Accent ruht. Dann folgen Ablenkungen, Vertiefungen nach der spezifisch musikalischen Seite hin: so in Italien nach Erfindung der Oper, so nach den Zeiten Gluck's. Ist die erstrebte Vertiefung gewonnen, ist eine neue Seite musikalisch herausgebildet, so erfolgt der Rückgang auf das ursprüngliche Prinzip der Einheit der Künste, des innigeren Anschlusses der Musik an die Poesie, und man strebt nach neuer Verwirklichung desselben auf immer höherer Stufe.

Nachdem wir die Anfänge höherer Kunstleistungen in Frankreich, und sodann das, was Deutschland und Frankreich vermittelte,

die Schöpfungen Gluck's, betrachtet haben, betreten wir in der nächsten Vorlesung wieder ausschliesslich das deutsche Gebiet, um dem Umschwunge der Kunst hier zu folgen.

Gluck ist der erste Repräsentant der Epoche des schönen Stils in Deutschland, der erste Repräsentant des Umschwunges in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Auf die grosse Kirchenmusik der Vorzeit folgt, durch ihn hervorgerufen, die klassische Höhe der Oper. Wir haben jetzt zunächst die Oper in Deutschland, die italienische sowohl wie die vaterländische, weiter sodann die Entstehung der modernen Instrumentalmusik, das Hervorgehen dieser dritten, wichtigsten Musikgattung ins Auge zu fassen.



DREIZEHNTE VORLESUNG.

Die italienische Oper in Deutschland: Hasse. Naumann. Graun. Die deutsche, insbesondere komische Oper, die Operette und das Melodram: G. Benda. Schweitzer. Hiller. Dittersdorf. Reichardt. Wenzel Müller. Erster Aufschwung der Instrumentalmusik: Emanuel Bach. Friedemann Bach. J. Haydn.

Gluck hatte den entsprechenden Boden für seine Schöpfungen in Paris gefunden; wirkten auch dort viele äussere Umstände mit, ihm Bahn zu brechen, fand sich wohl auch dort nur im kleineren Kreise ein adäquates Verständnis, so waren doch ausreichende Beziehungen vorhanden, welche die Ursachen seiner Erfolge wurden und ein geneigtes Entgegenkommen von Seiten des Publikums vermittelten. Von Deutschland konnte dies in jener Zeit noch nicht gesagt werden. Deutschland war zu philisterhaft und hausbacken, um diese von einer ganz anderen Höhe des Standpunkts aus entworfenen Schöpfungen zu verstehen, ja nur äusserliche Anknüpfungspunkte finden zu können; noch zu wenig kunstgebildet, um hier, wo es sich nicht bloss um musikalische Beurteilung, wo es sich im Gegenteil um höheres Kunstverständnis überhaupt handelte, schon die notwendigen Voraussetzungen dafür zu besitzen. Zwar bemerkte ich in der vorigen Vorlesung, dass Gluck's Bestrebungen durch den Umschwung der Zeiten hervorgerufen waren, dass er zuerst den Geist der Neuzeit zur Erscheinung brachte; ein anderes aber ist es, ob dieser Geist schon in die Massen eingedrungen ist, oder nur erst am fernen Horizont erscheint. Dies letztere war in Bezug auf Gluck der Fall. Gluck stand in seiner Zeit auf einsamer, noch unerkannter Höhe; er hatte nur erst das neue Opernprinzip aufgestellt, aber ohne dass dasselbe schon hätte Eingang gewinnen können; er war, eine imposante Macht, dem bis dahin Herrschenden gegenübergetreten, aber er hatte dasselbe noch nicht besiegt, noch nicht gänzlich beseitigt.

Fragen Sie aber, welches die Opernzustände zu seiner Zeit in Deutschland waren, so dient hierauf zur Antwort, dass wir als herrschend im Publikum zwei Richtungen bezeichnen müssen, die italienische, welche noch jetzt zahlreiche und begabte Vertreter hatte und von den Höfen begünstigt wurde, sodann eine im engeren Sinne national-deutsche, welche in den Kreisen des Volkes gehegt und gepflegt wurde.

Was die erstgenannte Richtung betrifft, so finden hier drei Männer vorzugsweise ihre Stellung, wichtig genug, um in unserer Darstellung nicht übergangen zu werden, die beiden Dresdener Kapellmeister Hasse und Naumann und der Berliner Graun. Die genannten Künstler sind es gewesen, welche die italienische Richtung in Deutschland der Hauptsache nach zum Abschluss gebracht haben, und als die letzten Repräsentanten derselben zu bezeichnen sind. Begegnen uns später noch italienische Opern von italienischen Operngesellschaften dargestellt in Deutschland, so war dies etwas Vereinzeltes und reine Sache der Willkür, der Liebhaberei der Fürsten, ohne prinzipielle Berechtigung, während bis zu den Zeiten der Genannten eine solche Berechtigung, eine innere Notwendigkeit, vorhanden war.

Ich teile Ihnen in Kürze das Bemerkenswerteste über die Genannten mit.

Johann Adolph Hasse war geboren im Jahre 1699 in der Nähe von Hamburg und fand seine erste künstlerische Ausbildung daselbst, wo er als Tenorist am Theater vorzüglich Gelegenheit hatte, Keiser's Opern zu studieren. Der Wunsch, sich eine gründliche, theoretische Ausbildung zu verschaffen, führte ihn 1724 nach Italien. Sein gutes Glück brachte ihn bald in einer Gesellschaft mit A. Scarlatti zusammen; sein vorzügliches Klavierspiel und sein liebenswürdiges, bescheidenes Benehmen zogen die Aufmerksamkeit des Greises auf ihn, in dem Grade, dass derselbe, den Wunsch des jungen talentvollen Mannes bemerkend, diesem sich selbst zum Lehrer anbot. Fleiss und Eifer des Schülers waren nun so gross, dass Scarlatti ihn bald seinen lieben Sohn nannte und das innigste, liebevollste, bis zum Tode des Lehrers fortdauernde Verhältnis sich zwischen beiden bildete. Bald machte Hasse durch seine Kompositionen grosses Aufsehen in Italien, und zahlreiche Einladungen ergingen an ihn. So kam er 1727 nach Venedig, wo er für Kirche und Theater komponierte, mit solchem Glück, dass er der Liebling des ganzen Publikums, insbesondere der Damen, wurde. Zu derselben Zeit war die schöne, geistvolle Faustina Bordoni, eine der grössten Sängerinnen, von Lon-

don nach Venedig zurückgekehrt. Der Ruf des „caro Sassone", wie Hasse die Italiener nannten, zog auch die Aufmerksamkeit dieser Dame auf ihn. Man veranstaltete, um beide bekannt zu machen, eine glänzende Gesellschaft, und Faustina schied aus derselben mit dem Entschluss, Hasse zu ihrem Gemahl zu erwählen. Jetzt komponierte dieser für Faustina, seine Gattin, und sie, die vorher sich zurückgezogen hatte, trat wieder öffentlich auf. Der glänzende Hof August's, Königs von Polen und Kurfürsten von Sachsen, wünschte beide an die grossartige, ausgezeichnete Oper nach Dresden. Hasse wurde zum Oberkapellmeister ernannt und seine Gattin als erste Sängerin engagiert. Beide fanden in ihrer neuen Wirksamkeit die glänzendsten Erfolge. Bald jedoch gewann der Kurfürst ein näheres Interesse für Faustina, sie wurde fürstliche Geliebte, und Hasse erhielt einen nicht gewünschten Urlaub nach Italien. Lange Jahre verweilte der unglückliche Reisende daselbst und kam nur hin und wieder einmal zum Besuch nach Dresden. So wenigstens war die bisherige Annahme, und Rochlitz in dem Charakterbilde „Faustina Hasse" in seiner Schrift „Für Freunde der Tonkunst" erzählt diese Dinge ausführlicher. Wenn ich Ihnen dies mitteile, darf ich indes die Bemerkung nicht übergehen, dass man neuerdings die ganze Erzählung in Frage, das Verhältnis Faustinen's zum Kurfürsten gänzlich in Abrede gestellt hat. Es geschah dies in einem ausführlichen Aufsatz der „Leipziger Zeitung". Auf diesen verweise ich, was jene Angelegenheiten betrifft. Chrysander jedoch in seinem später erschienenen zweiten Bande der Biographie Händel's spricht dasselbe aus wie Rochlitz, nur noch in bedeutend verstärktem Grade, den Lebenswandel dieser Frau überhaupt als einen höchst sittenlosen bezeichnend. Später wurde Hasse nach London berufen, als die früher erwähnten Streitigkeiten mit Händel ausbrachen. Dort feierte er grosse Triumphe und erlebte einen vollständigen Sieg über Händel, ohne sich jedoch dieses Sieges zu erfreuen. Sein eigenes, widerstrebendes Gefühl, als Händel's Gegner zu stehen, die innere Ueberzeugung von der Grösse desselben, der momentan mehr der Parteisucht unterlag, machten ihn unempfindlicher gegen alle Vorteile, sodass er sich bald entfernte und nie wieder nach London zurückkehrte. Er begab sich nach Dresden, wo sich unterdes Faustinen's Verhältnisse geändert hatten und befand sich nun eine Reihe von Jahren hindurch in der erwünschtesten Wirksamkeit. Die nach Beendigung des siebenjährigen Krieges in Sachsen notwendig werdenden Einschränkungen hatten endlich die Pensionierung beider

zur Folge. Sie gingen nach Wien, endlich nach Venedig, wo Hasse im Jahre 1783 starb. — Hinsichtlich seines Wertes als Künstler sind natürlich die Urteile seiner Zeit und die der Gegenwart sehr verschieden. Es gilt dies von den genannten Tonsetzern überhaupt, die, zu ihrer Zeit hochberühmt, jetzt nur ihr Andenken noch durch einige Hauptwerke lebendig erhalten haben. Die frühere Zeit pries die zahlreichen Werke Hasse's, unter denen sich allein mehr als 100 Opern befinden, überaus hoch. Bleibenden Wert besitzt, wie damals stets, nur das für die Kirche geleistete. Am berühmtesten ist sein Te deum, das noch jetzt alljährlich in Dresden aufgeführt wird. Hasse ist durch und durch Italiener, er teilt die Vorzüge und die Mängel seiner Schule. Dieselbe Schönheit der Melodie, dieselbe durchsichtige Klarheit, aber auch dieselbe Kälte und überwiegend formelle Natur, welche die weniger gelungenen Werke jener Schule charakterisiert. Man braucht, um dies Urteil bestätigt zu finden, nur die Sammlung Hasse'scher Arien zur Hand zu nehmen, welche J. A. Hiller unter dem Titel: „Meisterstücke des italienischen Gesanges", herausgegeben hat. Schöne, gesangreiche Melodien zeigen sich überall, aber nur wenige lassen einen tieferen Ausdruck erkennen; die meisten sind überwiegend formell und im ganzen ziemlich steif. K. C. F. Krause in seinen „Darstellungen aus der Geschichte der Musik" nennt Hasse den Correggio für die Kirchenmusik. „So wie dieser grosse Maler," bemerkt er, „den Himmel selbst voll Liebe und Freude des innigsten, zartesten Gefühls in lieblichen Gestalten, in Licht und Farbe schildert, so weiss Hasse durch innig-schöne Töne das Gemüt mit dem Vorgefühl der seligen Freude des Himmels zu trösten und zu erfüllen." Sein Te deum ist glänzend und äusserst dankbar für die Stimmen, nicht ohne katholische Innigkeit, nicht ohne diesen eigentümlichen Zauber, die nachhaltigere Kraft aber, der wahrhaft höhere Aufschwung mangelt.

Minder ausschliesslich den Italienern zugeneigt zeigt sich Johann Gottlob Naumann, geboren zu Blasewitz bei Dresden im Jahre 1741, der mehr eine die Stile beider Länder vermittelnde Stellung einnimmt. Naumann steht unserer Zeit noch näher und die interessanten, fast romanhaften Lebensschicksale desselben sind allgemeiner bekannt. Er musste sich aus den untergeordnetsten, zum Teil widerwärtigsten Verhältnissen emporarbeiten und gelangte erst spät zu einer seinem Talent angemessenen, dann aber auch äusserst glänzenden Stellung. Sein Vater war ein schlichter Bauer zu Blasewitz. Schon der Besuch der Kreuzschule zu Dresden war mit Mühseligkeiten verbunden. Er

hatte einen so weiten Weg zu machen, dass er zum Mittagsessen nicht nach Hause zurückkehren konnte; er pflegte dasselbe, welches in einem Stück Brot bestand, auf den Stufen der Frauenkirche zu verzehren. Schon damals hatte er die grösste Freude an der Musik; unterrichtet wurde er darin von dem Schulmeister des Dorfes, und als dieser nicht mehr genügte, vom Kantor der Kreuzschule. Nach dem Willen der Mutter sollte er das Schlosserhandwerk erlernen. Er wurde wirklich zu einem Meister in die Lehre gethan und von diesem zuerst in einer finsteren Werkstätte mit Glasstossen beschäftigt. Diese Arbeit war ihm so unerträglich, dass er endlich davon lief. Nun musste er zur Strafe das Vieh hüten. Hier aber war er glücklicher, denn er konnte sich nun ungestört seinen Phantasien überlassen. Endlich gab seine Mutter nach und es wurde ihm erlaubt, sich für das Schulmeisteramt vorzubereiten. Jetzt konnte er seinen Neigungen schon ungestörter leben. Ein schwedischer Musiker, der nach Italien ging, trug ihm endlich an, ihn dahin mitzunehmen. Dies ward nach langem Widerstreben der Eltern endlich angenommen und Naumann war dadurch dem Ziele seiner Wünsche wieder einen Schritt näher gebracht. Hatte er nun auch hier zwar anfangs mit grossen Widerwärtigkeiten zu kämpfen, so gelang es ihm doch endlich, in Padua lange Zeit Tartini's Unterricht zu benutzen, sowie später in Bologna den des berühmten Pater Martini. Endlich kehrte er, nachdem er schon in Italien mit grossem Beifall als Operntonsetzer aufgetreten war, in sein Vaterland zurück, und erhielt jetzt eine feste Stellung als Kirchenkomponist, obschon er bald darauf und zu verschiedenen Malen nach Italien ging. Später wurde er als Kapellmeister in Dresden angestellt. Im Jahre 1776 erhielt er eine Einladung nach Stockholm, wo er die ganze Kapelle regenerierte, die Oper „Amphion“, neben seiner „Cora“ wohl sein bestes Werk, schrieb, und überhaupt dort dem Zustande der Kunst einen höheren Schwung gab. Zweimal verweilte er dort; bei dem zweiten Aufenthalt schrieb er das letztgenannte Werk, welches sich neben Gluck's „Alceste“ und Piccini's „Orlando“ hielt. Auch von Kopenhagen kam an ihn eine Einladung, sowie nach Berlin. Die Triumphe im Auslande hatten die günstigste Rückwirkung auf seine Geltung in Dresden. Er wurde mit einem Jahrgehalt von 3000 Thalern zum Ober-Kapellmeister daselbst ernannt, sodass seine Stellung jetzt eine der glänzendsten war, die überhaupt ein deutscher Tonkünstler eingenommen hat. Im Oktober 1801 fand er seinen Tod, indem er auf einem Spaziergange im grossen Garten bei Dresden vom Schlage gerührt wurde. — Auch von Naumann gilt, was von Hasse und anderen

Tonsetzern schon öfters gesagt wurde: nur seine kirchlichen Werke enthalten bleibendes, während seine Opern ausschliesslich der Zeit angehörten; Gluck ist der erste Unsterbliche auf diesem Gebiet. Für die Kirche ist er sehr thätig gewesen; er hat allein 27 grosse Messen und 10 geistliche Oratorien gesetzt. Zu bedauern ist, dass die Werke, als Eigentum der katholischen Kirche zu Dresden, eine weitere Verbreitung nicht gefunden haben. Sein „Vater unser“, nach Klopstock, hat ihn vorzugsweise in weiteren Kreisen bekannt gemacht. Unter seinen Oratorien sind die ungedruckten „Gli Pellegrini“ das berühmteste, das Finale darin halte ich für eine seiner schönsten Schöpfungen. Das Tiefe, Gemütreiche, Innige, Herzliche ist darin vorwaltend, eine ergreifende Frömmigkeit. Naumann liegt die Genialität von Bach und Händel, diese Hoheit und Erhabenheit fern. Das einfach Herzliche, klar Besonnene, das Verständige in der Anwendung der Kunstmittel ist seine Eigentümlichkeit. Seinen schönen Gesang hat er nach dem Muster Italiens gebildet, aber er hat dabei seine deutsche Individualität nicht geopfert.

Der dritte Künstler dieser Reihe ist Carl Heinrich Graun, ein Sachse, im Jahre 1701 geboren, der seine erste Bildung auf der Kreuzschule in Dresden erhielt. Sehr geschätzt als Sänger, trat er daselbst in der Oper, in Werken von Lotti, auf. Im Jahre 1725 kam er an Hasse's Stelle als Tenorist nach Braunschweig. Er wurde dort, da er sich auch schon als Komponist auszeichnete, trotz seines Engagements als Sänger zum Vize-Kapellmeister ernannt. Im Jahre 1735 erhielt er einen Ruf von Friedrich dem Grossen. Er nahm denselben an, obschon man ihn nur ungern scheiden sah. Als Friedrich König geworden war, ernannte dieser ihn zum Kapellmeister. In dieser ehrenvollen Stellung, ausgezeichnet durch die Gunst, durch die Freundschaft des Königs, blieb er bis an seinen Tod im Jahre 1759. Hier war er rastlos thätig, in allen Fächern der Tonkunst, besonders auch in der Oper. Fast in jedem Jahre wurden neue Opern aufgeführt, bei denen der König zum Teil selbst dichterisch beteiligt war. Ausserdem schrieb er für sich selbst grössere Gesangssachen. Sein Hauptwerk auf kirchlichem Gebiet ist sein „Tod Jesu“ nach Ramler. Dies wurde das berühmteste kirchliche Werk aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Es ist in einer Menge von Ausgaben erschienen und bis herab auf die Gegenwart aufgeführt worden. Noch giebt es Städte, wo es alljährlich aufgeführt wird, weil wohlhabende Leute Legate dafür aussetzten, damit diese Musik nicht in Vergessenheit gerate und den Seelen der Menschen nicht ent-

zogen würde. — Ich werde auf das Werk zurückkommen, sobald ich über die Kirchenmusik aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zu sprechen Gelegenheit habe.

Wie schon im Eingange erwähnt, gedenke ich jetzt noch einer dritten Richtung, der eigentlich deutschen Oper, an die sich auch die Blüte der komischen Oper und der Operette anschliesst. Neben der Oper Italiens und Frankreichs — denn auch für die letztere, für Lully namentlich, waren in Deutschland schon einige in die Schranken getreten, so der früher genannte Hamburger Telemann — neben Gluck, hatte sich diese Richtung geltend gemacht, und wurde die Vertreterin des Nationalen. R. Keiser hatte eine erfolgreiche Anregung gegeben, und das Feld der dramatischen Musik wurde von verschiedenen Tonsetzern angebaut. Am bemerkenswertesten sind die Werke aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, namentlich die, welche der Sphäre der komischen Oper angehören. Deutschland hat hierin sogar Hervorstechendes geleistet, und es ist nur die Ungunst späterer Zeiten gewesen, wodurch die Entwicklung abgebrochen wurde, wodurch Deutschland auf diesem Gebiete ebensowenig als auf dem des Lustspiels erreicht hat, was es der ursprünglichen Anlage des Volkes gemäss hätte erreichen können.

In der ersten, noch mehr in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts zeichnete sich die Familie Benda, sowohl in Virtuosität, namentlich auf der Violine, als in Kompositionen aus. Als Tonsetzer auf dramatischem Gebiet war es insbesondere der gothaische Kapellmeister Georg Benda, welcher sich hervorthat. Auch er hatte zwar Italien besucht und italienische Opern zur Aufführung gebracht, dabei aber das Deutsche nicht vernachlässigt. 1774 erschien sein „Dorfjahrmarkt"; später „Romeo und Julie", „der Holzhauer", „Orpheus" u. s. w. Mehr noch als diese Operetten hatte ein anderes Werk desselben Mannes, das erste deutsche Melodrama, „Ariadne auf Naxos", im Jahre 1774 Aufsehen erregt. In dieser neuen Gattung hatte sich früher schon in Frankreich Rousseau mit seinem „Pygmalion" versucht; allein Benda kannte das Stück nicht und bildete, was das Musikalische betrifft, das seinige nach eigener Ansicht. „Ariadne" fand auf allen deutschen Bühnen Eingang und Beifall, wurde sogar in das Italienische und Französische übersetzt, und veranlasste die Berufung des Komponisten nach Paris. Die Melodramen wurden jetzt Mode und neue Werke dieser Art folgten sehr bald, insbesondere erfreute sich die spätere „Medea" Benda's eines grossen Beifalls. — Auf dem Gebiete der grossen Oper zeichnete sich insbesondere Anton

Schweitzer, gleichfalls ein Gothaer, aus; er komponierte die Opern „Rosamunde“ und „Alceste“ nach den Dichtungen von Wieland. Die letztere namentlich ist beachtenswert, sie wurde in Druck gegeben und gewann grossen Erfolg. Auf dem Gebiete der Operette war es der bekannte Johann Adam Hiller, Kantor an der Thomasschule zu Leipzig, der um diese Zeit der Liebling des Publikums geworden war. Dieser kränkliche, hypochondrische Mann würde wahrscheinlich gar nicht daran gedacht haben, solche Kompositionen zu schreiben, wenn ihn nicht der Schauspieldirektor Koch in Leipzig darum ersucht hätte. Hiller ging auf die Wünsche desselben ein, verband sich mit dem Dichter Chr. F. Weisse in Leipzig, und so brachten beide vereint zuerst im Jahre 1764 die „verwandelten Weiber“ auf das Theater. Unter der ausgezeichneten Schauspielergesellschaft Koch's befanden sich nur wenige leidliche Sänger; so musste Hiller vorzugsweise dem Einfachen, Liedmässigen sich bequemen. Damit aber hatte er gerade den rechten Ton, den Nagel auf den Kopf getroffen. Die Werke beider Männer und insbesondere die darin befindlichen Lieder machten ausgezeichnetes Glück, sodass fast jedes Jahr, als einmal die Bahn gebrochen war, eine neue Operette folgen konnte. Am entschiedensten griff die „Jagd“ in das Leben ein; sie wurde das ausgesprochenste Lieblingsstück ihrer Zeit in dieser Gattung. Interessant ist die Dedikation an die Herzogin Anna Amalia von Weimar, welche der Dichtung vorgedruckt ist, und bezeichnend für den damaligen Stand der Dinge. Es heisst darin:

Wenn unsere deutsche Schauspielkunst
Nicht eines Fürsten Schutz, nicht eines Höflings Gunst
Durch ganz Germanien sich kaum zu rühmen wusste;
Bald Gallien durch Witz, bald Welschland durch Gesang,
Wo sie kaum atmete, sie wiederum verdrang:
Wenn man das kleinste Lob der armen Kunst versagte,
Sobald sie sich nur zu gefallen wagte;
Was Wunder, dass sich nie ihr Lob
Zu jener Bühnen Stolz erhob?
Dass Deutschlands Dichter selbst Kothurn und Soccus scheuten,
Und jeden Schritt, den sie darauf gethan, bereuten?

Die Stellung der deutschen Kunst der ausländischen gegenüber ist in diesen Worten deutlich ausgesprochen. Hiller's Musik ist höchst einfach, treuherzig, volksmässig, ohne irgend Ansprüche zu machen, in ihrer Art aber trefflich, und ganz den damaligen enggemütlichen, patriarchalischen Zuständen in Deutschland entsprechend. Von dieser Beschaffenheit sind auch die Texte, mitunter etwas derb, nicht eben zart. Man war aber damals, wenn auch

hausbackener und philisterhafter, so doch im ganzen noch gesunder und kräftiger. — Um dieselbe Zeit nahm auch die Kunst des Gesanges in Deutschland einen höheren Aufschwung. Es ist um so mehr der Ort, hier daran zu erinnern, als es eine Schülerin Hiller's, Gertrud Elisabeth Mara, geborene Schmähling, war, welche zuerst zu allgemeiner Anerkennung als Gesangskünstlerin auch im Auslande gelangte. Fr. Rochlitz hat über beide, über Hiller sowohl wie über dessen Schülerin, in dem öfters genannten Werke interessante Mitteilungen gegeben. — Neben Hiller verdient auch noch der Gothaer Ernst Wilhelm Wolf in Weimar eine Erwähnung. Seine Thätigkeit fällt in die siebziger Jahre des vorigen Jahrhunderts. Diese Blüte der komischen Oper blieb indes nicht auf Norddeutschland beschränkt; bald wurde namentlich Wien die Hauptstätte derselben. Hier war es insbesondere der ausgezeichnete Carl Ditters, später Ditters v. Dittersdorf, welcher Werke von mehr als vorübergehendem Interesse schuf. Dittersdorf, geboren 1739, kam, nachdem er schon in seinem zwölften Jahre als reisender Violinvirtuos Glück gemacht hatte, als Page in die Dienste des Herzogs von Hildburghausen. Er bildete sich hier musikalisch weiter, entfloh aber wegen einiger dummen Streiche, und erhielt auf Empfehlung seines wohlwollenden Fürsten eine Anstellung am Wiener Hofburg-Theater. Hier hatte er das Glück, des Umgangs Metastasio's und Gluck's zu geniessen. Mit dem letzteren verweilte er sogar eine Zeit lang in Italien. Bei seiner Rückkehr im Jahre 1764 ernannte ihn der Bischof von Grosswardein zum Hofkapellmeister. Er trat jetzt mit einer italienischen Operette „Amore in Musica“ auf. Im Jahre 1770 kam er auf einer Reise durch Deutschland zu dem Fürst-Bischof von Breslau und gewann dessen Gunst in so hohem Grade, dass dieser ihn seltsamer Weise zum Forstmeister, später zum Landeshauptmann von Freienwaldau ernannte, den päpstlichen Orden vom goldenen Sporn, sowie den Adel ihm verschaffte. Dittersdorf aber fühlte sich unbehaglich in seiner glänzenden Lage, benahm sich unklug, kam in zerrüttete Verhältnisse, und sah sich endlich durch den Tod des Bischofs im Jahre 1797 seiner Stütze beraubt. So starb er in Dürftigkeit im Jahre 1799. Dittersdorf's Hauptwerk „der Doktor und Apotheker“ wurde 1786 in Wien zuerst gegeben, und fand dort, sowie in ganz Deutschland, unermesslichen Beifall. Wir besitzen eine grosse Reihe ähnlicher Werke von ihm, unter denen ich nur an „Hieronymus Knicker“ zu erinnern brauche. Dittersdorf hat auf komischem Gebiet das Grösste in Deutschland geleistet, und noch jetzt bewähren seine Werke, hie und da

aufgeführt, ihre Wirkungsfähigkeit. Erscheinen auch in unserer Zeit die Arien zum Teil veraltet, so sind es doch insbesondere die Ensemblestücke, die Finales, welche die ursprünglich komische Kraft des Tonsetzers zeigen. „Doktor und Apotheker“ war die erste deutsche komische Oper mit ausgearbeiteten Finales. Wie Mozart, war es Dittersdorf gegeben, die einzelnen Personen, wo sie vereinigt auftreten, charakteristisch zu scheiden. In der That erinnert Dittersdorf in mehr als einer Beziehung an Mozart, so durch seine treffliche Instrumentation. Auch seine Opernbücher verdienen Lob. Nehmen wir zu allen diesen Vorzügen noch hinzu, dass die Stoffe unmittelbar dem Leben des Volkes entnommen, dass sie ein treuer Spiegel desselben sind, so erklärt sich wohl die ausserordentliche Beliebtheit in jener Zeit. Wien wurde der Lieblingssitz der komischen Muse und hat, auch unter veränderten Verhältnissen, am längsten in Deutschland diese Neigung gepflegt. Fragen Sie aber, wie es gekommen, dass dieser Aufschwung auf eine so kurze Zeitepoche sich beschränkt, so ergiebt sich die Antwort aus dem Hinblick auf die durch die napoleonischen Kriege plötzlich ernster werdenden Zeitverhältnisse. Die alte Lust und Heiterkeit, die Behaglichkeit des Daseins verschwand und machte entgegengesetzten Stimmungen Platz. Die Zeit der Fremdherrschaft in Deutschland war nicht der Moment, wo der Sinn für das Komische weitere Geltung und Entwicklung finden konnte. Hierzu kam die Herrschaft Frankreichs auch in der Kunst. Als aber endlich die ausländischen Einflüsse besiegt waren, ist es nicht wieder zu der früheren Heiterkeit gekommen; die Stimmung blieb ernst und gedrückt. Das war für die Werke des vorigen Jahrhunderts so günstig gewesen, dass damals, bei aller Beschränktheit, die Zustände sich politisch freier zeigten, dass jenes unglückselige Misstrauen, welches jede frische Kraft zernagt, noch nicht Platz gefunden hatte. Das Lustspiel und in seinem Gefolge auch die komische Oper, kann nur gedeihen, wenn kein einengender Druck den Aufschwung und den Ausbruch der Laune hemmt. Das Lustspiel bedarf der Pressfreiheit, und da wir diese nicht besitzen, so sind wir auch noch nicht zu einem wirklichen Lustspiel gekommen, einem Lustspiel, welches sich die Aufgabe stellt, wie sie Platen ausspricht: „Volk und Mächtige zu geisseln.“ — Ich nenne von den Operntonsetzern des vorigen Jahrhunderts noch Friedrich Reichardt, auch in unserer Zeit als musikalischer Schriftsteller und Liederkomponist gekannt und geschätzt. Reichardt war Kapellmeister in Berlin, an Graun's Stelle, und zunächst für die grosse Oper thätig. Er ist einer der wenigen, welche den Bahnen Gluck's folgten. Später

aber hat er sich auch im Singspiel versucht, und namentlich die Goethe'schen Texte bearbeitet. — Einer der beliebtesten und fruchtbarsten Tonsetzer auf komischem Gebiet für das Volk war endlich der 1767 in Mähren geborene Wenzel Müller, Dittersdorf befreundet und von ihm gefördert. Er hat mehr als 200 Stücke dieses Genres geliefert. H. W. Riehl in seinen „Musikalischen Charakterköpfen", einem Buche, das neben vielem Einseitigen auch manches Bemerkenswerte und Anregende, manche neue und eigentümliche Anschauung enthält, nennt ihn den „grössten Bänkelsänger, den die Geschichte der deutschen Musik aufzuweisen hat"; er spendet ihm damit, da er das Wort im guten Sinne gebraucht, ein grosses Lob.

Ich wende mich nun zu dem zweiten Hauptgegenstande unserer heutigen Betrachtung.

Die Instrumentalmusik ist ganz eigentlich das dem modernen Geist Entsprechende. Früher war die Kunst gebunden an das Wort, insbesondere an religiöse Texte. Den bis dahin ungeahnten Regungen, welche sich jetzt Bahn brachen, der entfesselten Leidenschaft, dem freien Ergehen des Subjekts dient die Instrumentalmusik als Organ des Ausdrucks. Erblicken wir in dem Entwicklungsgange der Tonkunst überhaupt die Bewegung vom Objektiven zum Subjektiven, von Darstellung eines allgemeinen Inhalts und allgemeiner Zustände zur Entfaltung alles dessen, was die besondere Welt des einzelnen bildet, so ist die Instrumentalmusik die subjektivste Kunstgattung, und sie erscheint darum auch am spätesten auf klassischer Höhe. Auf die Kirchenmusik folgt die Oper und an diese schliesst sich die Instrumentalmusik in ihrer Vollendung.

Unsere Blicke werden jetzt auf die Familie Bach zurückgelenkt. Die kunstgeschichtlich wichtigsten Söhne Sebastian's habe ich Ihnen schon namhaft gemacht. Jetzt tritt uns vor allen Emanuel Bach entgegen, als derjenige, an den sich die Entstehung der modernen Instrumentalmusik knüpft, als der erste Repräsentant der Neuzeit auf diesem Gebiete. Händel zeigte sich dem vokalen, Sebastian Bach dem instrumentalen Element überwiegend zugeneigt. Dementsprechend schliesst sich, sehr bedeutsam, auch im weiteren Fortgange die Oper, überhaupt die Gesangsmusik, vorzugsweise an den ersteren, während die Instrumentalmusik von dem letzteren ihren Ausgangspunkt nimmt.

Interessant ist es, zu sehen, wie das Genie Sebastian Bach's, wenn der Ausdruck erlaubt ist, in den Söhnen sich teilt,

wie der Vater alle Seiten in sich zusammenfasst, die Söhne dagegen zwar reich, aber einseitiger begabt sind, die einseitigere Begabung indes gerade die Ursache der Weiterbildung der Tonkunst wurde. Neben Emanuel erscheint als der reichstbegabte Friedemann Bach. Besass der letztere die Tiefe, das Grüblerische seines Vaters ohne dessen Ehrenfestigkeit und Gediegenheit, ohne dessen ernste Haltung, so hatte Emanuel mehr das Klar-Verständige ohne jene Eigenschaften, und zeigt sich darum mehr als Künstler im modernen Sinne. Wilhelm Friedemann Bach, der älteste Sohn Sebastian's, war geboren zu Weimar im Jahre 1710. Der Leipziger Thomasschule zu seiner Bildung übergeben, zeigte er treffliche Anlagen, sodass seine Lehrer Ausgezeichnetes von ihm hofften. Später studierte er Jurisprudenz, fühlte sich aber unter den Wissenschaften vorzugsweise zur Mathematik hingezogen, eine Neigung, welche sich bei dem dem Grüblerischen und Tiefsinnigen zugewendeten Tonkünstlern häufig findet. In Musik wurde er von dem Vater unterrichtet und hatte es im Theoretischen und Praktischen schon früh so weit gebracht, dass dieser, nicht leicht befriedigt, auch nach dieser Seite hin Hervorstechendes von ihm erwartete. Im Jahre 1733 wurde er nach Dresden als Organist an die Sophienkirche berufen. Später begab er sich als Musikdirektor und Organist nach Halle; er hat von diesem Aufenthalt den Namen des Halle'schen Bach erhalten. Friedemann Bach hat den Erwartungen, welche man von ihm hegte, nicht entsprochen; entsprochen zwar in dem Sinne, als er Meister seiner Kunst war, sodass Emanuel von ihm urteilte, er allein sei im stande, ihren grossen Vater zu ersetzen, nicht aber insoweit, um eine bleibende kunstgeschichtliche Bedeutung zu erlangen. Die Ursache lag in seinem unglücklichen Naturell, in einem Missverhältnis seiner Kräfte. Hoch begabt, scheinen ihm die Eigenschaften des Charakters, welche eine solche Begabung erst zu fruchtbringender Entfaltung bringen können, gemangelt zu haben. Seine aus fortwährender Versenkung in seine Kunst hervorgegangene Zerstreutheit würde man entschuldigt haben, wenn er nur einigermassen bemüht gewesen wäre, dieselbe zu beseitigen oder zu mindern; aber auch in dieser Beziehung hat er keinen Versuch gemacht, und er wanderte lieber von Halle fort, sein Amt verlassend, als er einmal von seinen Vorgesetzten ernstlich zur Rede gestellt wurde. Andere Eigenschaften entstanden jedoch aus dieser Versenkung in sich, welche nicht zu entschuldigen waren. Sein Charakter wurde finster, menschenfeindlich, zurückstossend, zanksüchtig, er verhärtete sich in sich und betrachtete in anmassendem

Künstlerstolz die Welt und die Verhältnisse derselben geringschätzig. Zuletzt wurde er gehasst, ja von seinen eigenen Brüdern verachtet, und hat sich dem Trunke ergeben. Er starb zu Berlin im Jahre 1784. Die Kunstgeschichte nennt ihn nur, um eine untergegangene Grösse zu bezeichnen; sie nennt ihn als ein Glied dieser ausgezeichneten Künstlerfamilie, von bleibender Bedeutung ist er nicht, auch sind nur wenige seiner Werke herausgegeben und bekannt geworden. Was man von Friedemann Bach hoffte, hat der jüngere Bruder Emanuel geleistet, er, der anfangs nicht einmal zum Musiker bestimmt war. Philipp Emanuel Bach war, geboren zu Weimar 1714, der zweite Sohn Sebastian's. Er wurde von diesem ausdrücklich nicht der Tonkunst, sondern, wie soeben erwähnt, den Wissenschaften gewidmet. Die beste und bequemste Vorbereitung dafür fand sich bei der Uebersiedelung nach Leipzig. Emanuel besuchte ebenfalls die Thomasschule, später die Universitäten zu Leipzig und Frankfurt a. d. O. und sollte nach Beendigung dieses Kursus mit einer reichen lievländischen Familie eine Reise durch England, Frankreich und Italien antreten, als ihm ein Ruf von Friedrich dem Grossen, damaligen Kronprinzen, zukam, worin er aufgefordert wurde, eine musikalische Stellung zu übernehmen. Seine Beschäftigung sollte darin bestehen, Friedrich's Flötenspiel auf dem Flügel zu begleiten. Bald gewann er, der nun die wissenschaftliche Laufbahn aufgegeben hatte, die Gunst seines Monarchen, und die Folge war, dass er eine sehr angenehme Stellung erhielt, als Friedrich zur Regierung gelangte. So vergingen die Jahre in erfreulicher Thätigkeit. Später nahm jedoch Bach's Zufriedenheit ab. Der König, mit ganz anderen Interessen beschäftigt, vernachlässigte seine Musiker. Bach nahm daher einen Ruf nach Hamburg als Musikdirektor der Hauptkirchen an, und lebte dort bis an seinen Tod im Jahre 1788, vertraut mit den vorzüglichsten Männern, auch mit Klopstock, in äusserst ehrenvoller, einflussreicher Thätigkeit. Er hat, wie schon früher erwähnt, von diesem Aufenthalte den Namen des Hamburger Bach erhalten. — Betrachten wir jetzt die Bedeutung desselben als Tonsetzer, seinen Einfluss auf die Entwicklung der Kunst. Ein scheinbar zufälliger Umstand, den auch Fr. Rochlitz in seiner Schrift „Für Freunde der Tonkunst", in einem Artikel über Emanuel Bach, nachdrücklich hervorhebt, zeigt sich hier von grossem Einfluss. Sebastian Bach hatte bei dem musikalischen Unterricht dieses Sohnes einen anderen Weg eingeschlagen. In der Meinung, in ihm einen Dilettanten zu bilden, der die Kunst nur zu seiner Freude und Erholung betreibe, hielt

er ihn fern von dem streng schulmässigen, von dem, was in der Musik jener Tage feststehende Manier geworden war. Möglichst vollkommenes Klavierspiel und möglichst entwickelte Fertigkeit im freien Phantasieren schienen Sebastian Bach für einen Dilettanten das wesentlichste. Dadurch aber rief derVater unbewusst in dem Sohne eine ganz neue Richtung hervor. Denn dieses tägliche Ueben in freier Phantasie hielt den Geist des Sohnes frei, gestattete seiner Individualität unbeschränktes Spiel und entschiedenen Einfluss, entschiedeneren, als bis dahin an irgend einem deutschen Tonkünstler zu bemerken war, entschiedeneren, als die gelehrten gleichzeitigen Meister ohne Nachteil für ihre Kunst und Würde zugestehen zu dürfen glaubten. Die Bevorzugung des Klaviers auf Kosten der Orgel leitete ausserdem immer mehr zum Weltlichen hin, war überhaupt auf Emanuel Bach's künstlerischen Charakter von wesentlich bestimmender, nachhaltiger Wirkung. Nehmen wir nun hierzu noch ein dieser Richtung entsprechendes Naturell, sanguinische Beweglichkeit, aufgeweckten Sinn, der sich in der Jugend, in der Lust zu allerlei neckischen Streichen zeigte, Behendigkeit, ein leicht aufgeregtes, oft wandelbares Wesen, jedoch ohne Nachteil für das Tiefere, so ist erklärt, wie sich in Emanuel Bach eine Richtung ausprägen konnte, welche, entsprechend dem allgemeinen geistigen Umschwung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, im Gegensatz zu der alten Objektivität den eigenen Geist und die eigene Gefühlsart des Künstlers zur Darstellung brachte, und so die moderne Instrumentalmusik unmittelbar einleitete, die Basis wurde, auf welcher das spätere, grosse Gebäude derselben sich erhob. Emanuel Bach's Kompositionen, besonders die für das Klavier, enthalten neben vielem, was der alten Schule angehört, ganz unumwunden und unbefangen dieses neue; sie bringen in Fülle Merkmale jenes leichten, neckenden, leicht aufgeregten Wesens, welches vorhin schon erwähnt wurde. Je höher Emanuel sich in gereiften Jahren stellen lernte, um so höher lernte er auch diese Eigentümlichkeit schätzen, da gerade sie es war, worin ihn später Kenner und Publikum bewunderten. Mit dem Leben vertrauter als Sebastian, durch Umgang, Verhältnisse und allseitige, gediegene Bildung geglättet, das Feine und Gewandte des höheren geselligen Lebens sich aneignend, war er im stande, zu der grossartigen Gediegenheit und Festigkeit des Vaters noch gefälligen Glanz, feinere, bewegtere Wendungen hinzuzubringen, und er ist durch diese Verbindung, dadurch, dass das Wechselnde, Vielgestaltige der Individualität auf diesem Hintergrunde erscheint, der Begründer der modernen Richtung der Ton-

kunst, im weiteren Sinne des Wortes der Begründer der romantischen Richtung derselben, der unmittelbare Vorläufer Joseph Haydn's geworden. Dass er es gewesen ist, welcher die Sonatenform zuerst zu höherer künstlerischer Bedeutung erhob — sein Hauptwerk sind seine „Sonaten für Kenner und Liebhaber“ — ist schon erwähnt worden. So gross hierdurch sein Einfluss ward, so gross war derselbe auch, was Klavierspiel betrifft. Er ist als der erste durch nachhaltige Bedeutung ausgezeichnete Lehrer für dieses Instrument zu bezeichnen. Sein „Versuch über die wahre Art, das Klavier zu spielen“ brach die Bahn, und enthält so Vorzügliches, dass derselbe noch in der Gegenwart aller Beachtung wert ist. Mozart hatte, als er wenige Jahre vor seinem Tode in Hamburg war, Bach fleissig besucht, und urteilte über ihn, nachdem er ihn einige Male in freien Phantasien gehört: „Er ist der Vater, wir sind die Bub'n. Wer von uns was Rechtes kann, hat von ihm gelernt; und wer das nicht eingestehet, der ist ein .... Mit dem, was er macht, kämen wir jetzt nicht mehr aus: aber wie ers macht, da steht ihm keiner gleich.“ Sie entnehmen aus alledem, welche ausgezeichnete Stellung Emanuel Bach in der Geschichte der Kunst einnimmt. Nur auf dem Gebiete der Gesangskomposition war er weniger glücklich. Der Beweglichkeit seines Wesens, der grossen Freiheit, mit der er zu schreiben gewohnt war, legte die angemessene Behandlung der Worte einigen Zwang auf. Wenn dessenungeachtet seine Hauptwerke auch aus der Sphäre, worin er das vorzüglichste geleistet hat, jetzt den meisten unbekannt sind, so teilt er — in dem neulich schon besprochenen Sinne — das Schicksal aller derer, welche eine neue Epoche beginnen. Die bedeutenderen Leistungen der Nachfolger lassen die ersten Anfänge vergessen; für die Kunstgeschichte aber sind solche Anfänge von grösster Wichtigkeit. — Als ich über Sebastian Bach sprach, nannte ich ausser den jetzt besprochenen noch zwei Söhne desselben, den Bückeburger und Londoner Bach. Um das Bild dieser Familie zu vervollständigen, mögen diese hier noch im Vorübergehen eine Erwähnung finden. Beide sind von geringerer Bedeutung; der erstgenannte nahm sich Emanuel zum Muster, der zweite war Modekomponist und entfernte sich am weitesten von der künstlerischen Hoheit seines Vaters, auch im Leben am weitesten von dessen bürgerlicher Ehrenfestigkeit. Er war ein Mann des Salons und hinterliess, obschon er viel verdiente, eine grosse Schuldenlast. In Mozart's Leben werden wir ihm noch einmal begegnen.

Sie erblicken jetzt die Entwicklung so weit gediehen, dass nun

bald der erste Höhepunkt der zweiten Epoche, der des schönen Stils, erstiegen werden konnte. Noch ein wichtiger Schritt indes war zu thun. An Gluck's Leistungen auf dem Gebiete der Oper konnten sich unmittelbar die Mozart's in gleicher Sphäre anschliessen. Jenes indes, was Emanuel Bach gegeben hatte, war noch nicht ausreichend, dass unmittelbar ähnliche Schöpfungen auch in der Instrumentalmusik hätten folgen können. So Bedeutendes Gluck und Emanuel Bach auch schon auf dem Gebiete der Orchesterkomposition produziert hatten, so war doch dadurch die Instrumentalmusik noch nicht zu einer der Oper analogen Höhe gebracht worden. Noch eine Stufe war zu ersteigen, bevor Mozart und weiterhin Beethoven, allseitig vorbereitet, erscheinen konnten. Dies geschah durch J. Haydn, und unsere Betrachtung leitet uns daher unmittelbar auf diesen.

Joseph Haydn war geboren im Jahre 1732 in dem Dorfe Rohrau in Niederösterreich an der Grenze von Ungarn. Er sei, wird gewöhnlich in den Biographien erzählt, unter zwanzig Geschwistern der älteste Sohn gewesen. Haydn's neuester Biograph jedoch, C. v. Wurzbach, berichtigt diese Angabe dahin, dass die Familie nur vierzehn Kinder umfasst habe. Sein Vater war ein Wagner und übte in jenem Dorfe die Profession aus. Auf der Wanderschaft, ein Handwerksgesell, hatte derselbe ein wenig Uebung auf der Harfe sich zu verschaffen gewusst. Er setzte als Meister in Rohrau zur Erholung nach der Arbeit die Beschäftigung mit diesem Instrumente fort, indem er gewöhnlich den Gesang seiner Frau begleitete. Der junge Joseph war bei diesen Uebungen zugegen, und die ersten Eindrücke, die er von der Aussenwelt erhielt, die ersten Eindrücke, welche in ihm hafteten, waren daher vorzugsweise Töne; sein Geist erwachte unter Melodien. Jene Lieder hatten sich so tief in sein Gedächtnis geprägt, dass er sich derselben noch im spätesten Alter erinnerte. Die erste Anregung für Musik war gleichzeitig mit dem Erwachen seines Bewusstseins überhaupt. Sechs Jahre alt gab man den Knaben zu einem Verwandten, einem Schulmeister aus dem benachbarten Haimburg. Hier erhielt derselbe Unterricht in den gewöhnlichen Schulkenntnissen, im Singen, und was für den späteren Instrumentalkomponisten das wesentlichste war, fast auf allen Blas- und Saiteninstrumenten, sogar im Paukenschlagen. „Ich verdanke es diesem Manne noch im Grabe," sagte Haydn später oftmals, „dass er mich zu so vielerlei angehalten hat, wenn ich auch dabei mehr Prügel als zu essen bekam." Empfohlen durch seine gute Stimme und durch seine Geschicklichkeit kam er einige Jahre später als Chorknabe an die Stephans-

kirche in Wien, wo er bis in sein 16tes Jahr blieb. Der in Haimburg begonnene Unterricht wurde hier etwas genauer und gründlicher fortgesetzt, ohne dass jedoch Haydn eigentliche Anleitung in der Komposition erhalten hätte. Seine Vorbildung beschränkte sich auf Unterweisung im Praktischen und eigene Kompositionsversuche, mit denen er früh hervortrat. Als der Bruch der Stimme erfolgte, erhielt er seine Entlassung; er war der Dürftigkeit preisgegeben, da er nicht die geringste Unterstützung von seinen armen Eltern erhalten konnte. Mitwirkung in den Orchestern und bei Nachtmusiken gewährte ihm seinen Unterhalt. Er bewohnte ein armseliges Dachkämmerchen ohne Ofen, wo der Regen eindrang. „Wenn ich aber," erzählte er später, „an meinem alten, von Würmern zerfressenen Klavier sass, beneidete ich keinen König um sein Glück." Um diese Zeit fielen ihm die sechs ersten Sonaten von Emanuel Bach in die Hände. „Da kam ich nicht mehr von meinem Klavier weg, bis sie durchgespielt waren, und wer mich gründlich kennt, der muss wissen, dass ich dem Emanuel Bach sehr vieles verdanke, dass ich ihn verstanden und fleissig studiert habe. Bach liess mir auch selbst einmal ein Kompliment darüber machen." Haydn's Leben ist bis weit herauf in die späteren Jahre eine ununterbrochene Folge von Mühseligkeiten und steten Entbehrungen gewesen; erst spät nahm sein Geschick eine bessere Wendung, nahm zugleich seine schaffende Thätigkeit den höchsten Aufschwung. Haydn wurde zuerst bei einem Grafen Morzin als Musikdirektor angestellt, bald darauf aber trat er in gleicher Eigenschaft in die Dienste des Fürsten Esterhazy, wo er dreissig Jahre lang blieb. In dieser Stellung thätig, lebte er meist in Eisenstadt in Ungarn, abgeschlossen, nur für die Kapelle dieses Fürsten thätig, nur zwei bis drei Wintermonate in Wien zubringend, in einer äusserlich beschränkten, aber für die Ausbildung seines Genius sehr günstigen Lage. „Niemand in meiner Nähe konnte mich an mir selbst irre machen und quälen, und so musste ich Original werden." Er hatte hier zahlreiche Kräfte zu seiner Disposition und konnte Erfahrungen sammeln. Schon vorhin wurde bemerkt, dass Haydn sich frühzeitig in eigenen Kompositionen versucht hatte. Achtzehn Jahre alt komponierte er sein erstes Quartett, nicht viel später seine erste Oper „der krumme Teufel", eine Satire auf den hinkenden Theaterdirektor Affligio, die auch deswegen nach dreimaliger Aufführung verboten wurde; als Musikdirektor im Dienste des Grafen Morzin seine erste Symphonie. Die Entstehung dieser Werke war stets eine rein zufällige; durch äussere Veranlassungen wurde er dahin geführt. — Wir haben bis

jetzt zwei Epochen in Haydn's Leben durchlaufen, die erste seiner kümmerlichen Existenz, zugleich seiner Lehrjahre, die zweite, welche durch den Aufenthalt beim Fürsten Esterhazy bezeichnet wird. Im Jahre 1790 starb dieser Fürst, und mit diesem Todesfall beginnt die dritte, wichtigste Epoche. Erst jetzt trat er in die grosse Welt ein, wurde in weiteren Kreisen bekannt und erlangte eine ausgezeichnete persönliche Stellung; zugleich nahm seine gesamte künstlerische Thätigkeit den höchsten Aufschwung. Die Werke, welche wir kennen, und die sein Andenken bei der Nachwelt lebendig erhalten werden, sind erst in dieser Epoche seines Schaffens entstanden. Ein gewisser Salomon aus Cöln, damals in London bei dem Professional-Konzert in Hanover-Square engagiert, hatte sich schon öfters brieflich an Haydn gewendet und ihn nach London eingeladen; Haydn hatte aber stets die Einladung abgelehnt. Salomon befand sich gerade in Deutschland, um neue Mitglieder zu engagieren, als er die Todesnachricht des Fürsten erfuhr. Sogleich eilte er nach Wien und trat bei Haydn mit den Worten ein: „Machen Sie sich reisefertig, in vierzehn Tagen gehen wir miteinander nach London.“ Haydn sträubte sich anfangs gegen den Vorschlag, berief sich auf seine Unkenntnis der englischen Sprache und auf seine Unerfahrenheit im Reisen. Aber bald wurden diese Einwendungen beseitigt. Salomon stellte so günstige Bedingungen, dass nun mit einem Male die äussere Lage des bis dahin immer noch bedrängten Tonkünstlers eine andere Wendung nahm. Zu Ende des Jahres 1790 traten beide die Reise nach London an. Haydn rechnete die Jahre, welche er in London zubrachte, zu den erfreulichsten seines Lebens. Das Glück begünstigte ihn, und Haydn erfuhr, was wenigen vergönnt ist: er wurde geehrt, höher fast als Händel, seine europäische Berühmtheit ging von hier aus, und das hohe Alter, welches er erreichte, gewährte ihm die Möglichkeit, diesen Ruhm noch zu erleben und die Früchte desselben zu geniessen. In England eröffnete sich für ihn in der That eine neue Welt, hier begann die Zeit seiner Ernte und zugleich, wie schon erwähnt, die seiner grössten Schöpfungen. Hier hat er seine noch jetzt anerkannten Symphonien und Quartette, die ersten klassischen Leistungen auf dem Gebiete der Instrumentalmusik, geschrieben; seine beiden bedeutendsten Oratorien aber, die „Schöpfung“ und die „Jahreszeiten“, nach seiner Rückkehr, als er in Wien privatisierte. Haydn führte über seinen Aufenthalt in England selbst ein Tagebuch. Diese uns durch den sächs. Legationsrat Griesinger in der Biographie des grossen Tonkünstlers mitgeteilten Notizen (Allg. musik. Zeitung vom Jahre 1809) be-

treffen zwar nur Aeusserlichkeiten; aber es ist daraus ersichtlich, wie sehr sein Londoner Leben verschieden war von dem früheren beim Fürsten Esterhazy, und wie Haydn's Kräfte durch die Anerkennung, welche er fand, gehoben und gesteigert werden mussten. So hatte der arme Musikant allmählich zu den höchsten Kreisen der europäischen Gesellschaft sich emporgearbeitet. Haydn wiederholte öfters, dass er in Deutschland erst von England aus berühmt geworden sei. Der Wert seiner Werke war anerkannt; aber laute, enthusiastische Huldigungen folgten erst nach seiner Rückkehr. Jetzt, nach einem zweimaligen Aufenthalt in London, kaufte er sich in Wien ein Haus und lebte, zurückgezogen von allen Geschäften, fortan nur der Komposition. Die „Schöpfung" komponierte er im Jahre 1797, die „Jahreszeiten" wurden zum erstenmale 1801 aufgeführt. Haydn war 69 Jahre alt, als er die Liebe von Hannchen und Lucas gesungen hatte. Sie gewahren bei ihm, wie bei den vorausgegangenen Meistern, bei Händel, bei Gluck, die höchste Schöpferkraft fast im Greisenalter. Die Naturen des vorigen Jahrhunderts zeigen eine weit grössere Zähigkeit und Festigkeit, als das gegenwärtige Geschlecht, wo derartige Beispiele kaum noch vorkommen dürften. Wie das vorige Jahrhundert im Vergleich mit der Gegenwart überhaupt einen saftreicheren Boden besass, wie damals die Lebenskraft nicht so schnell, als in der Jetztzeit, durch stete Aufregungen, durch die Unruhe des gesamten Lebens, verzehrt wurde, so erblicken wir überhaupt eine nachhaltigere Schöpferkraft, einen minder schnell versiegenden Born der Produktivität. Durch die beiden genannten Oratorien setzte Haydn seinem Ruhm die Krone auf. Aus allen Ländern kamen ihm fortan bis an seinen Tod die ehrenvollsten Beweise der Anerkennung. Endlich unterlag seine Körperkraft. Hochverehrt und allgemein geliebt, sich seiner zurückgelegten Laufbahn freuend, lebte er noch mehrere Jahre, wie ein Vater unter seinen Kindern, in Wien. Er starb während der Belagerung Wiens im Jahre 1809. — Dies sind einige Hauptpunkte aus dem einfachen, aber ansprechenden Leben des grossen Tonkünstlers. Einfach bürgerlich, ehrbar, noch ganz in der Weise des vorigen Jahrhunderts, mit dem Volke, aus dem er hervorgegangen war, sympathisierend, natürlichen Behagens voll, welches sich bis zum Ausdruck argloser Schalkhaftigkeit steigerte, ein Sohn seines Vaterlandes, sich ergehend in behaglicher österreichischer Gemütlichkeit und Herzensheiterkeit, kindlich fromm, glücklich in der Beschränkung und entfernt von aller fortreissenden Leidenschaft, so zeigt sich uns sein Wesen. Haydn hat in seinem langen Leben ausserordentlich viel

Musik gemacht. Griesinger teilt uns ein nicht einmal vollständiges Verzeichnis mit; 119 Symphonien, 83 Quartette, 24 Trios, 19 Opern, 5 Oratorien, 15 Messen, 163 Kompositionen für das Baryton, das Lieblingsinstrument Esterhazy's, 44 Klaviersonaten u. s. f. finden sich darin notiert. Viele dieser Werke gehören indes, wie Ihnen schon aus dem bisher Dargestellten ersichtlich, der Zeit seiner Entwicklung an; das wichtigste fällt in die letzte Epoche, in die Zeit von 1790 an, in die Zeit demnach, wo Haydn, der Vorgänger Mozart's, zugleich wieder das durch diesen Geleistete für eigene Steigerung und Weiterbildung benutzen konnte. Seine Opern sind Gelegenheitswerke und haben eine weitere Verbreitung nicht gefunden; auch lag ihm, dem es nur darauf ankam, sein unschuldsvolles Gemüt auszusprechen, das Dramatische fern. Ueber die Bedeutung seiner kirchlichen Werke werde ich später noch zu sprechen Gelegenheit haben. Seine Religiosität war Naturreligion, er war fromm, aber weit entfernt, streng Kirchliches in sich aufzunehmen und zur Darstellung zu bringen. Haydn ist der Anfangspunkt für die Neuzeit, er ist der Grund und Boden, auf welchem Mozart und die umfassende Schule desselben sich erheben konnten. Er hat die moderne Zeit eröffnet durch sein von allen positiven Stimmungen der Kirche, von aller Ueberlieferung abgewendetes, heiteres, nur von einem kindlich unschuldsvollen Inhalt erfülltes Gemüt. Es ist die frische, natürliche Empfindung, welche in ihm hervortrat, mit historischer Notwendigkeit hervortreten musste, um eine in der Darstellung des rein Menschlichen wurzelnde Kunst zu begründen. Er ist der erste Repräsentant jenes freien, von aller Ueberlieferung und Autorität abgewendeten Geistes, welcher gleichzeitig, wie in allen Gebieten, so namentlich auf dem der Poesie, zur Erscheinung kam. Die Instrumentalmusik ist die diesem Geiste entsprechende Kunstgattung, und so sehen wir in Haydn denjenigen, der dieselbe zuerst zur vollständigen Kunst emporhob. Seine Schöpfungen in dieser Sphäre sind das Wichtigste und Hervorragendste, was es gegeben hat; neben diesen seine beiden Oratorien. Tiefbedeutsam ist dabei, gerade in diesem Moment, die Wanderung der Tonkunst von Nord- nach Süddeutschland. Der früheren Richtung hatte mehr das norddeutsche Wesen entsprochen. Jetzt, wo es darauf ankam, die entfesselte Empfindung auszuströmen, den Inhalt des Herzens auszusprechen, der Phantasie immer grösseren Spielraum zu gestatten, zeigt sich sogleich Süddeutschland, Oesterreich eine ganze Epoche hindurch, als die Heimat der Tonkunst.

Wir haben jetzt die vor-Mozart'sche Epoche abgeschlossen

und sind auf dem Punkte angelangt, die durch Mozart bewirkte Umgestaltung der Tonkunst, die Einflüsse derselben auf die ganze zivilisierte Welt zu betrachten. In Mozart kommt die bisherige Entwicklung, nicht bloss der deutschen, nein, der europäischen Musik zu ihrer Konzentration und ersten höchsten Blüte. Jetzt waren die Mittel gegeben, jetzt die Kunst so weit gesteigert, um unmittelbar auf diesen nächsten Kulminationspunkt hinführen zu können. Die Voraussetzungen, die Grundlagen dieser Zuspitzung, sind durch das geboten, was die gesamte Tonkunst bis dahin erreicht hatte. Was seit Jahrhunderten erstrebt worden war, gelangte jetzt zur Vollendung und zum Abschluss. Die italienische Musik hatte, soweit es auf dieser Stufe und bei diesem Prinzip möglich war, ihre klassische Höhe erreicht. Es war der Zauber sinnlicher Schönheit, den dieses Land vorzugsweise zur Erscheinung gebracht hatte. Italien war erfindend vorangegangen, ohne indes diesen Erfindungen die entsprechende Steigerung und Fortbildung geben zu können. Daneben hatte sich in der deutschen Musik eine grosse geistige Macht, Tiefe des Ausdrucks und der Charakteristik offenbart. Beide Länder hatten damit begonnen, den würdigsten Inhalt, den Inhalt der Religion, ein allen Gemeinsames, ein Objektives, durch Töne zur Darstellung zu bringen. Die Entwicklung subjektiver Mannigfaltigkeit war darauf gefolgt, und mit dieser Wendung war unmittelbar die Bahn für die gesamte neuere Kunst gebrochen worden. Italien hatte zunächst die Oper mehr nach der lyrischen Seite hin ausgebildet; Händel war dieser Richtung mit seiner überwiegend epischen Natur gegenübergetreten. Gluck blieb es vorbehalten, auf der Grundlage des bis dahin geleisteten die Wendung zum Dramatischen hin zu vollbringen. Wir erblicken Frankreich eintretend in die allgemeine Bewegung; Deutschland aber hatte innerhalb seiner Grenzen vielfach disparaten Elementen Raum gegeben. Alle Kunstmittel waren bis zu möglichster Höhe der Ausbildung gesteigert, zuletzt sahen wir noch die Entstehung der dritten, mächtigsten Kunstgattung, der Instrumentalmusik, in Deutschland. Dies sind die Resultate aller Bestrebungen, Resultate, welche notwendig waren, um die Schöpfungen des grössten spezifisch musikalischen Genies, um Mozart möglich zu machen. Jetzt naht die Zeit, wo über alles bis dahin Erreichte Abrechnung gehalten wird, wo es sich über seine Brauchbarkeit zu dem grossen Bau aller Nationen ausweisen muss. Betrachten wir den durchlaufenen Weg, so erkennen wir als leitendes Prinzip, dass es bis dahin nicht darauf angekommen war, jede Nationalität nicht nur, sondern auch jede besondere Kunstgattung, jeden Kunststil, jede Richtung für

sich, getrennt von allen anderen herauszuarbeiten, gesondert zur Selbständigkeit zu führen, allein und geschieden von allem übrigen zur Geltung zu bringen. Jedes Land hatte seine besondere Aufgabe von dem Geist der Geschichte erhalten, jede Richtung ihre besondere Mission. Jetzt naht die Zeit der Ernte, jetzt der Moment, wo ein Universalgenie alles Vereinzelte zu einem grossen, organischen Ganzen zusammenfassen sollte. Diese That Mozart's haben wir in der nächsten Vorlesung näher zu betrachten.



VIERZEHNTE VORLESUNG.

Mozart und Beethoven. Biographien und Charakteristik derselben.

Während Händel, Gluck, Haydn erst in späteren Jahren sich in ihrer ganzen Tiefe erfassen lernten, sehen wir bei dem, den genannten Männern gegenüber, am höchsten begabten Mozart schon in früher Jugend ein vollständig entwickeltes musikalisches Bewusstsein, und in demselben Verhältnis ein rasches Wachstum. Wir erblicken bei Mozart dieselbe Frühreife, wie bei Wunderkindern, nur mit dem Unterschiede, dass dies so früh sich Zeigende bei ihm zu immer herrlicherer Entfaltung gedieh, während bei jenen Wunderkindern die Verheissungen der Kindheit fast niemals in Erfüllung gehen. Mozart war mehr als jeder andere der gewöhnlichen irdischen Bedingung, einer gewöhnlichen, nur allmählichen Entfaltung überhoben. Mit dem innersten Mittelpunkt seines Wesens in seiner Kunst wurzelnd, von allem übrigen nur äusserlich berührt, eilte er unaufhaltsam und mit einer Raschheit der Entwicklung, welche selbst seinen ihn täglich beobachtenden Vater in Erstaunen setzte, seinem hohen Ziele entgegen. Wenn bei anderen so häufig das völlige Aufgehen in dem einen gehindert wird durch fremdartige Interessen und Bestrebungen, welche auch befriedigt sein wollen, so zeigt sich Mozart ganz von Musik durchdrungen und erfüllt, alle Eindrücke gestalten sich ihm musikalisch, die Sprache der Töne ist seine einzige Sprache, er ist der Fleisch gewordene musikalische Genius.

Das äussere Leben dieses, unter dem eben bezeichneten Gesichtspunkt betrachtet, grössten unserer Tondichter ist sehr einfach dahingeflossen, und es ist deshalb, sobald man auf das allgemeinste beschränkt ist, des Hervorstechenden nicht viel zu berichten. Von dem Augenblicke an, wo Mozart's Bewusstsein

für Musik erwachte, bis an sein Ende lebte er einzig und allein für seine Kunst. Er starb, als er seine Aufgabe erfüllt hatte.

Johann Chrysostomus Wolfgang Amadeus Mozart war geboren am 27sten Januar 1756 zu Salzburg. Er war das jüngste unter sieben Kindern, von denen er und eine um fünf Jahre ältere Schwester allein am Leben blieben. Sein Vater Leopold war Vize-Kapellmeister des Erzbischofs von Salzburg, ein trefflicher Musiker, ausgezeichnet als Lehrer, zugleich ein gewandter, praktischer, weltkluger Mann, der rechte, um einen solchen Sohn zu erziehen und zu bilden. Gewährt uns der letztere das Bild des höchsten Genius, so zeigt der erstere alle jene Fähigkeiten, welche notwendig waren, um diesen Genius für die Welt möglich zu machen. Die Fähigkeiten des einen schliessen die des anderen aus; beide aber ergänzen sich, und so wird es möglich, das höchste Ziel zu erreichen. Mozart verbrachte seine Jugend auf Reisen, in Deutschland, Frankreich, England und Italien; im reiferen Alter wählte er bekanntlich Wien zu seinem bleibenden Wohnsitz, und verliess dasselbe auch nur für kürzere Zeit, um Kunstreisen zu machen. Er wurde von dem Vater zugleich mit seiner Schwester Anna Maria unterrichtet. Als der Knabe in sein sechstes Jahr ging, hielt jener seine beiden Schüler für weit genug vorgeschritten, um mit denselben in der Welt aufzutreten. Die erste Reise ging nach München, und schon dort ernteten die beiden jungen Virtuosen den glänzendsten Beifall. Im September desselben Jahres 1762 begab sich die ganze Familie nach Wien, wo ihr mehrere einflussreiche Gönner bald Zutritt bei Hofe verschafften. Kaiser Franz I. unterhielt sich mehrmals mit dem kleinen Wolfgang, den er mit Gunstbezeugungen überhäufte, indem er ihn unter anderm auch mit einem Galakleide nach französischem Geschmack beschenkte, welches für den Erzherzog Maximilian angefertigt war. Mehrere charakteristische Anekdoten werden aus der Zeit dieses Aufenthaltes erzählt. In Wien hatte Wolfgang eine kleine Geige zum Geschenk erhalten und sich auf derselben ohne Vorwissen seines Vaters geübt. Zu Hause überraschte er diesen, indem er in einem Trio, nachdem er lange vergeblich hatte bitten müssen, um die Erlaubnis zu erhalten, die zweite Violine zu aller Verwunderung ganz korrekt vortrug; er überraschte den Vater ebenso, wie mehrere Jahre früher, wo dieser die ersten Kompositionsversuche, ein Klavierkonzert, durchgesehen hatte, und mit Bewunderung gestehen musste, dass „alles richtig nach der Regel gesetzt“ sei, nur dass zahllose Tintenkleckse die Handschrift ziemlich unleserlich gemacht hatten. Jetzt wieder zu Hause angekommen,

erkannte Leopold Mozart bald, wie Deutschland in seinen damaligen Zuständen ein viel zu enger Schauplatz für das Genie seines Sohnes sei. Eine Reise nach Paris wurde beschlossen. Dort angekommen, gab Wolfgang vielfache Proben seiner ausserordentlichen Befähigung, erregte Enthusiasmus, Bewunderung, bei den Empfänglicheren das Gefühl des Erstaunens über ein unglaubliches Wunder. Mehrere Briefe Grimm's, eines Freundes von Rousseau und Diderot, damals Sekretär des Herzogs von Orleans, geben dieser Empfindung Worte. Nach fünfmonatlichem Aufenthalt gingen die Reisenden nach England, später nach Holland. Ueberall dieselben Beweise ausserordentlicher Begabung, dieselben Zeichen des Erstaunens. Interessant war in London die Bekanntschaft mit Bach, dem Sohne Sebastian's, den ich schon früher unter dem Beinamen des Londoner erwähnte. In Amsterdam wurde den Reisenden während der Fastenzeit erlaubt, zwei Konzerte zu geben, weil „die Verbreitung der Wundergaben der Kinder zu Gottes Preise dienten". Wolfgang war nun schon unermüdlich thätig im Komponieren, seine ersten Werke, vier Klaviersonaten mit Violinbegleitung, erschienen zu Paris. Das Jahr 1767 brachte er ganz zu Hause zu und widmete sich den Studien. Gegen Ende desselben wurde abermals eine Reise nach Wien unternommen. Am Hofe Joseph's II. dieselbe schmeichelhafte Aufnahme wie früher, diesmal jedoch, was in den Verhältnissen lag, ohne materiellen Lohn. Hierzu kam, dass schon jetzt sich die Wendung des Geschicks wahrnehmen liess, welche die Epoche der reifen Mannesjahre Mozart's so sehr in Schatten stellte gegen die der Kindheit. Mozart musste, wie wenige Künstler, den schmerzlichsten Wechsel des Glücks erfahren. Angestaunt in der Kindheit als die ausserordentlichste Erscheinung, gepriesen und bewundert von Künstlern und Nichtkünstlern, Gegenstand der Liebkosungen aller Fürsten, überschüttet mit Geschenken, wurde er verkannt, verfolgt, zurückgesetzt, als die frühen Verheissungen seines Genius in Erfüllung gingen, als er auf dem Punkte stand, seine unsterblichen Werke zu schaffen. Schon zur Zeit dieses zweiten Aufenthaltes in Wien begann jener geheime Neid, begannen jene Kabalen und Ränke sich geltend zu machen, gegen die er zeitlebens kämpfen sollte. Mozart schrieb hier seine erste Oper „La finta semplice" im Auftrage Joseph's II.; sie wurde aber infolge jener Kabalen nicht gegeben, was selbst Joseph nicht verhindern konnte. Glücklicher waren die Erfolge einer Reise, welche er zu Ende 1769 nach Italien antrat. In Mailand bekam er den Auftrag, eine Karnevalsoper, „Mithridat, König von Pontus",

zu komponieren. 1770 wurde dieselbe mit grösstem Beifall zum erstenmale gegeben. Die Zeit, welche zwischen diese wiederholten Reisen fällt, brachte er zu Hause zu, eifrig den Studien obliegend, Bald darauf trug ihm Maria Theresia die Komposition einer theatralischen Serenade „Ascanius in Alba“ auf. 1772 arbeitete er eine Serenade „Il sogno di Scipione“ und in Mailand eine neue Oper „Lucio Silla“. Die Anerkennung, welche Deutschland ihm schon zu versagen begann, war hier noch eine ungeteilte; vielfache Auszeichnungen, welche ihm zu Teil wurden, beweisen dies. Alle diese Werke waren indes im damaligen Zeitgeschmack geschrieben. Mozart wandelte auf den Bahnen der Italiener, er arbeitete, wie damals, mit Ausnahme Gluck's, alle Tonsetzer arbeiteten. Dass er mit den Geschicktesten gleichen Schritt hielt, dass schon hier Melodien voll Geist und Lieblichkeit vorkamen, verschaffte ihm hervorstechende Erfolge. Selbständiger entfaltete sich sein Talent in der Oper „La bella finta giardiniera“, die, für München geschrieben, im Januar 1775 daselbst aufgeführt und mit einer Begeisterung aufgenommen wurde, an welche selbst die Lebhaftigkeit der Beifallsbezeugungen der Italiener den Komponisten nicht gewöhnt hatte. Diese Oper bezeichnet den Wendepunkt in Mozart's Thätigkeit als Tonsetzer, den Weg, welchen er einschlug, um später zu seinen Meisterwerken zu gelangen. Einige kirchliche Werke fallen in dieselbe Zeit. Mozart trat jetzt in sein zwanzigstes Jahr, in die Zeit höherer Reife. Er sehnte sich danach, die unwürdige Stellung in Salzburg, die ihm als erster Anknüpfungspunkt früher willkommen gewesen war, zu verlassen. Vergebens bemühte er sich aber 1777 in München und bald darauf in Mannheim. In München erwiderte ihm der Kurfürst in fabelhafter Unwissenheit über die europäischen Triumphe des sich Bewerbenden: „Jetzt ist es noch zu früh. Er soll gehen, nach Italien reisen, sich berühmt machen. Ich versage ihm nichts, aber jetzt ist es noch zu früh.“ Auch in Paris, wohin er, zum erstenmale von der väterlichen Autorität emanzipiert, in Begleitung seiner Mutter eine Reise unternahm, waren seine Bestrebungen erfolglos, und er musste Anfang 1779 nach Salzburg zurückkehren. Hier erhielt er den Auftrag, für München „Idomeneo“ zu schreiben, der im Januar 1781 mit ausserordentlichem Erfolg in Szene ging. Jetzt begann im Hinblick auf seine künstlerische Thätigkeit die grosse Zeit seines Lebens und von jetzt an hörte auch die väterliche Leitung und Unterweisung gänzlich auf. „Idomeneo“ ist die erste Schöpfung des Meisters Mozart, ja es wurde dieselbe von ihm so hoch gehalten, dass er sie stets seinen besten Werken beizählte. Die Bahnen der Italiener

sind verlassen, Gluck's Vorbild leuchtet durch. — Auf Befehl seines Erzbischofs kam Mozart im März des Jahres 1781 nach Wien. Er hatte durch die Bemühungen seines Vaters in Salzburg eine bessere Stellung erhalten. Hier in Wien aber verliess er die Dienste des Erzbischofs infolge roher und unwürdiger Behandlung. Im September 1781 wurde ihm von Joseph II. der Auftrag, die „Entführung aus dem Serail“ zu komponieren. Die Oper gefiel trotz der Kabalen der italienischen Sänger ausserordentlich und erwarb ihm insbesondere die Liebe der Böhmen. Joseph II. beabsichtigte, neben der italienischen Oper eine nationale zu gründen und hatte sich dazu Mózart ausersehen. Wir erblicken diesen hier zuerst auf speziell deutschem Gebiet. Im Juli des Jahres 1782 kam das Werk zum erstenmale zur Aufführung. Um dieselbe Zeit verheiratete sich unser Meister mit Constanze Weber, welche er in Mannheim kennen gelernt hatte. Die Heirat kam aber nicht ohne Hindernisse zu stande. Im Jahre 1785 komponierte er das Oratorium „Davidde penitente“, ein Gelegenheitswerk, in das auch zum Teil frühere Arbeiten aufgenommen wurden, beendete die sechs ersten, Haydn gewidmeten Streichquartette, schrieb das kleine Singspiel „Der Schauspieldirektor“, endlich aber im Auftrage des Kaisers „Die Hochzeit des Figaro“. Den Italienern, welche bei der „Entführung“ vergeblich mit ihren Kabalen thätig gewesen waren, gelang es diesmal besser. „Figaros Hochzeit“ fiel bei der ersten Aufführung entschieden durch. Mozart hatte sich in der That ganz in die Hände seiner Henker gegeben. Salieri, der Oberdirektor, protegierte einen gewissen Martin, den man Mozart gegenüberstellte. Dieser war ein ergebener Diener der Sänger, im Sinne Italiens, und wurde demzufolge auch von den letzteren gehoben. Hierzu kam, dass seine Musik leicht verständlich und eingänglich war, so in seiner Oper „Cosa rara“. „Figaro“ erschien für die Auffassungsgabe jener Zeit viel zu schwer und gewichtig. Die beiden ersten Akte der Oper wurden bei der ersten Aufführung auf abscheuliche Weise dargestellt. Mozart eilte voll Entrüstung zum Kaiser, um dessen Schutz anzuflehen. Der Kaiser war selbst über das, was vorging, indigniert. Joseph liess den Schuldigen eine strenge Zurechtweisung zugehen, der übrige Teil der Oper ging auch etwas besser, aber der Streich war bereits geglückt. Das Publikum hörte mit Kälte zu und später erst, in Prag, fand das Werk eine günstige Aufnahme, eine gerechtere Würdigung. Hier erregte es einen unbeschreiblichen Enthusiasmus, und wurde einen ganzen Winter fast ohne Unterbrechung gegeben. Der Text zu „Figaros Hochzeit“ war von dem Abbate da Ponte, dem-

selben Verfasser, von welchem auch „Don Juan“ geschrieben wurde. Mozart aber nahm selbständigen Anteil auch an der Ausarbeitung der Texte, wie es früher schon Sebastian Bach und Händel gethan hatten; er besass so grossen Einfluss darauf, dass vieles ihm allein angehört, so namentlich in der „Entführung“. Seine Briefe zeigen, wie sehr er sich gerade dies angelegen sein liess und man hat eine sehr irrige Vorstellung, wenn man glaubt, dass es Mozart immer und ausschliesslich darauf angekommen sei, Musik zu machen. — Mozart, tief bewegt von der Aufnahme, welche die Bewohner Prags ihm und seinem Werke hatten angedeihen lassen, beschloss, durch ein glänzendes Zeugnis ihnen seine Erkenntlichkeit und hohe Achtung zu beweisen. „Weil die Prager mich so gut verstehen,“ sagte er, „will ich auch eine Oper ganz für sie schreiben.“ Der Impressario Bondini nahm ihn beim Wort und schloss einen Vertrag mit ihm, demzufolge Mozart sich verbindlich machte, für den nächsten Winter eine Oper zu liefern. Es war dies „Don Juan“, der am 4ten November 1787 zum erstenmale aufgeführt und von den Böhmen sogleich als das grösste Meisterwerk anerkannt wurde. Ein ganz anderes Schicksal traf die Oper jedoch in Wien. Schlecht in Szene gesetzt, schlecht einstudiert, schlecht gespielt, schlecht gesungen und noch schlechter verstanden, wurde sie gänzlich vom „Axur“ von Salieri verdunkelt, gerade wie es „Figaro“ mit „Cosa rara“ gegangen war. — In den Jahren 1788—99 bearbeitete Mozart mehrere Händel-sche Oratorien, komponierte die Symphonien in G-Moll und C-Dur, unternahm eine Reise nach Leipzig und Berlin und schrieb zu Anfang des Jahres 1790 für das italienische Theater in Wien die Oper „Cosi fan tutte“. Einzelheiten über die erste Aufführung derselben kennen wir nicht und man muss daraus schliessen, dass dieselbe eines grossen Beifalls sich nicht zu erfreuen hatte. 1791 endlich schuf er ausser anderen kleineren Sachen die „Zauberflöte“, „Titus“ und das „Requiem“, das erstgenannte Werk auf Schikaneder's Veranlassung, dem damit aus seiner bedrängten Lage geholfen werden sollte, und dem wirklich geholfen ward, denn die „Zauberflöte“ fand einen ungeheuren Erfolg und wurde das erste Werk, welches Mozart in Deutschland populär machte. Scheint es kaum möglich, wie Mozart im stande war, im Laufe so kurzer Zeit, bei einem zerstreuten und durch Unterrichtgeben vielfach zersplitterten Leben, so viele und grosse Werke zu produzieren, so ist an das schon im Eingang erwähnte zu erinnern, dass er im Inneren fortwährend thätig, hier stets gesammelt, von allem anderen nur äusserlich berührt erscheint, dass er seine hohe Aufgabe unver-

rückt im Auge hatte. Der äussere Mensch, der sich uns als ein lebenslustiger Wiener, genial und ungebunden, darstellt, ist ein wesentlich verschiedener von dem inneren, tief ernsten, der seine Blicke stets auf das Ewige gerichtet hielt. Die letzte Zeit seines Lebens namentlich, wo Mozart an überaus grosser Reizbarkeit litt und sich von Todesgedanken sehr beunruhigt fühlte, arbeitete er so eifrig als möglich, sich auf seine innere Welt konzentrierend. Seine Anstrengung ging dabei oft so weit, dass er nicht nur seine ganze Umgebung vergass, sondern ganz entkräftet zurücksank und zur Ruhe gebracht werden musste. Schon bei der „Zauberflöte" versank er in öftere Ermattung und minutenlange Bewusstlosigkeit. Die Prager Operndirektion hatte zur Krönung Leopold's die Oper „Titus" von Metastasio bei ihm bestellt. Mozart's Gattin und Freunden war dieser Auftrag angenehm, weil dadurch Aussicht vorhanden war, dass er aus seiner Versunkenheit in sich herausgerissen werden würde. Die Zerstreuungen und die Menge der Arbeiten regten in der That seinen Geist auf und belebten ihn. Noch mehr entkräftet aber kehrte er nach Wien zurück und starb hier, nachdem er noch das Requiem komponiert hatte, am 5ten Dezember 1791. Die Geschichte dieses letzten Werkes ist so bekannt, dass ich sie hier näher zu erwähnen nicht nötig habe. Auf dem Totenbette erhielt er die Ernennung zum Kapellmeister an der Stephanskirche, wodurch seiner bis dahin stets bedrängten Lage aufgeholfen worden wäre. Als er die Nachricht erfuhr, sprach er die ewig denkwürdigen Worte: „Eben jetzt soll ich fort, da ich ruhig leben könnte! Jetzt meine Kunst verlassen, da ich, nicht mehr als Sklave der Mode, nicht mehr von Spekulanten gefesselt, den Regungen meiner Empfindung folgen, frei und unabhängig schreiben würde, was mein Herz mir eingiebt. Ich soll fort von meiner Familie, von meinen armen Kindern, in dem Augenblicke, da ich im stande wäre, für ihr Wohl besser zu sorgen! Habe ich es nicht vorher gesagt, dass ich dies Requiem für mich schreibe?" — Dies ist das äussere Leben des grossen Künstlers, des reichstbegabten, vielseitigsten. Es kostet Ueberwindung, sich hier auf die Angabe weniger Hauptpunkte zu beschränken. Indes ist, seit Ulibischeff's Werk sich in aller Händen befindet, und Jahn mit erschöpfender Vollständigkeit alles zur Sache gehörige zusammengestellt hat, Ausführlichkeit gerade hier weniger nötig.

Ich habe schon in der siebenten Vorlesung, als ich die Betrachtung der deutschen Musik einleitete, und weiter sodann am Schlusse der vorigen Stunde, die geschichtliche Stellung und

Bedeutung Mozart's angedeutet. Es kommt jetzt darauf an, dem dort Gesagten noch eine nähere Ausführung zu geben.

Das Prinzip der vor-Mozart'schen Zeit in Bezug auf Musik war das einseitige Geltendmachen der verschiedenen Richtungen, die einseitige und gesonderte Steigerung derselben bis zur Spitze. Jetzt kam es darauf an, diese Bausteine zu einem grossen Ganzen zusammenzufassen. Betrachten wir die Verhältnisse, welche Mozart vorausgingen, so haben wir eine Zeit der Zersplitterung vor uns. Nichts erscheint allein und an und für sich ganz durchgreifend, allbeherrschend. Mozart nun hat alle diese kleineren Mächte überwältigt, sie zu einem Ganzen verbindend und aus ihnen seine Universalmonarchie schaffend. Er ist auf diese Weise der Weltkomponist geworden, der, jede einseitige Nationalität von sich abstreifend, auf der Höhe der europäischen Musik steht. Wir gewinnen, wie schon früher erwähnt wurde, auf diesem Standpunkt die Anschauung, wie die Tonkunst Italiens, Deutschlands und Frankreichs jede ein besonderes, einseitiges Prinzip repräsentiert, wie aus der Vereinigung dieser gesonderten Prinzipe endlich die wahre und höchste, die universelle Musik resultiert. Jedes dieser Länder vertritt eine Seite der Tonkunst; sie zusammen bringen die Musik in ihrer Totalität zur Erscheinung. In Mozart haben wir zum erstenmale die Anschauung eines Tonkünstlers, der auf europäischem Standpunkt steht, und wir erblicken darum das grosse Schauspiel, dass mit einem Male jede bloss nationale Musik zurücktritt, Mozart aber in allen Ländern zur Herrschaft gelangt. Mozart ist darum die höchste Blüte der gesamten Musik, soweit sich dieselbe bis dahin entwickelt hatte, er bezeichnet den Kulminationspunkt, wenn wir ihn und seine Leistungen mit dem, was vorausgegangen war, vergleichen. Er ist es zugleich, welcher durch seine Stellung über den Gesamtverlauf der Tonkunst das Verständnis öffnet, durch den wir erkennen, wie alle vorausgegangenen Wege durchlaufen werden mussten, um zu diesem Ziel hinzuführen, wie alles Frühere darum geschah, um endlich Mozart möglich zu machen. Mit Recht erblickt daher Ulibischeff in der Entfaltung der gesamten Tonkunst eine höhere Leitung, und erstaunt über die tiefe innere Bedeutung alles dessen, was geschehen musste, um zu diesem Resultat zu kommen, über die Gesetzmässigkeit dieses Ganges. Es ist die innere Notwendigkeit der Sache, welche Ulibischeff unter der Vorstellung einer höheren Leitung fasst. In der That ist es der strengste gesetzmässige Gang, bei aller Freiheit und Mannigfaltigkeit des Lebens, den die europäische Musik durchlaufen hat. Mozart besitzt den grossen Verstand, den Scharf-

sinn, die Kombinationskraft Sebastian Bach's, er besitzt die Grösse Gluck's, diesen Schwung des Rezitativs, er zeigt zugleich aber auch all die Schönheit, all den Zauber des blühendsten italienischen Gesanges, die schöne Sinnlichkeit dieses Landes. Mozart erscheint genährt von dem Geiste der alten Kirchenmusik und steht zugleich unter dem Einfluss der neben ihm lebendig aufsprossenden komischen Oper. Er ist gleich gross, gilt es, den tiefsten Ernst oder die sprudelndste Laune darzustellen. Das war demnach der Beruf aller Grössen vor ihm, dass sie einseitig jede Richtung bis zu der auf dieser Stufe möglichen Vollendung herausarbeiten mussten, um nun diesem von dem Weltgeiste bevorzugten Künstler das reichste Material darzubieten; es war der Beruf dieser Grössen, in Mozart unterzugehen, weil er alles besass, was die Welt bis dahin zerstreut besessen hatte, zugleich aber auch in ihm ihre Auferstehung und Verklärung zu finden, weil er alles Berechtigte und Bedeutende, was bis auf ihn geleistet war, die Wahrheit jeder Richtung, in sich aufnahm. Jene Künstler der früheren Zeit, Palestrina, Händel, Bach, Gluck, übertreffen Mozart in ihrer Einseitigkeit, er übertrifft sie alle durch seine Universalität.

Betrachten wir jetzt Mozart's individuelle Entwicklung, so gewahren wir einen seiner allgemeinen Stellung entsprechenden Gang, wir sehen in dieser Entwicklung im Kleinen wiederholt, was uns im Grossen schon die Geschichte gezeigt hat. Mozart wurde mit allen Richtungen der damaligen Tonkunst frühzeitig und praktisch vertraut. Seine Reisen in Deutschland, Frankreich, England, Italien gaben ihm Gelegenheit, an Ort und Stelle sich die gründlichste Anschauung derselben zu verschaffen, sie in sich aufzunehmen und nachzubilden, sodass diese Einflüsse entscheidend für seinen späteren Kunstcharakter werden mussten. Mozart wandelte in früher Jugend, wie so viele der ihm vorangegangenen Meister, auf den Bahnen der Italiener. Später, bei reiferem Kunstverständnis, waren Gluck, Händel u. a. seine Vorbilder. So hat er gesondert einmal mehr Gluck'sches, ein anderes Mal deutsches, wieder zu anderer Zeit italienisches Wesen zur Darstellung gebracht. Gluck's Einfluss ist bemerkbar im „Idomeneo“, ein überwiegend deutscher, nationaler dagegen in der „Entführung“, später in der „Zauberflöte“. Die italienische Richtung erblicken wir, wie in früher Jugend, so wieder zur Zeit sinkender Kraft, im „Titus“. Verschmelzung aller Stile zeigt sich in den vollendetsten Werken, „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“. Der zweite Aufenthalt in Paris lag hinter ihm, als Mozart „Idomeneo“ schuf. Fast in keinem seiner späteren Werke hat er eine solche

ernste Haltung, einen solchen Schwung, eine solche an Gluck erinnernde Würde und Erhabenheit gezeigt, wie in dieser einen griechischen Stoff behandelnden Oper. Als er die „Entführung“ komponierte, lag der Ernst, die Strenge dieser Richtung hinter ihm. Er ist weicher gestimmt. Er war glücklicher Bräutigam, und schilderte sich selbst als Belmonte, der seine Constanze entführte. Das deutsche Herz tritt mehr bei ihm hervor. Später, wie gesagt, sank seine Kraft. So vollendet die „Zauberflöte“ in rein musikalischer Hinsicht dasteht, die Höhe des Standpunktes der mittleren Epoche ist nicht mehr in ihr, ebensowenig wie im „Titus“.

Dieser allgemeinen kunstgeschichtlichen Stellung, dieser individuellen Entwicklung entsprechend, zeigt sich auch seine Persönlichkeit, sein Charakter, sein Naturell. Wie es bei jedem grossen, universellen Künstler der Fall, ist seine Persönlichkeit die Einheit der extremsten Eigenschaften und Widersprüche. „Leichtentzündbare Sinne,“ sagt Ulibischeff in dieser Beziehung sehr richtig, „und ein philosophischer Geist, ein von Zärtlichkeit überfliessendes Herz und ein für den Kalkul wunderbar organisierter Kopf; auf einer Seite Hang zum Vergnügen, eine Mannigfaltigkeit von Liebhabereien und Neigungen, welche ein sanguinisches Temperament charakterisieren, auf der anderen Seite diese hartnäckige Beharrlichkeit in der Arbeit, diese Tyrannei einer ausschliesslichen Leidenschaft, diese Tod bringende Uebertreibung der geistigen Arbeit, welches die Attribute der melancholischen Temperamente sind, den Tag über vom Strudel sich hinreissen lassend, in dem er lebte; die Nacht beim Scheine einer Lampe hinbringend, welche der Dämon der Inspiration bis zur Morgenröte angezündet hielt; abwechselungsweise überspannt und ausschweifend, hypochondrisch und drollig, devoter Katholik und lustiger Zechbruder — dieser Art ungefähr war Mozart, der unerklärbare Mensch, weil er der Universalmusiker war, der seiner Kunst mit einer bis zur Selbstaufopferung gehenden Willenskraft oblag, und in allem anderen als der lebendige Widerspruch und die personifizierte Schwäche sich zeigte.“ So erblicken wir ihn als hinfälliges und schwaches Gefäss für jene Macht, die ihn beherrscht, für den Inhalt, der ihn erfüllt, und so erklärt sich, wenn Ulibischeff von ihm sagt, dass er sich als die personifizierte Schwäche zeige. Es ist der Genius, welcher in ihm wirkt, ihn trägt und hebt, und je gewaltiger dieser, um so hinfälliger ist die Hülle, welche diesen birgt. Diese letztgenannte Seite musste zurücktreten, weil jene übermächtig war. Wenn bei anderen die künstlerische Begabung mit der menschlichen Persönlichkeit untrennbar ver-

bunden erscheint, so tritt die letztere hier ganz in den Hintergrund, und jene zeigt sich als das allein Herrschende. Aus Mozart's Universalität erklärt sich auch das scheinbar Haltungs- und Charakterlose seiner Erscheinung. Wie wir uns Shakespeare vorstellen müssen, als in allen Sphären des Lebens zu Hause, alle Höhen und Tiefen desselben durchwandelnd, keiner Bestimmtheit verfallend, keinem bestimmten Kreise angehörig, wie wir Goethe oft in der widerspruchvollsten Thätigkeit erblicken und von dem einen zum anderen eilend, so Mozart, der allen Eindrücken sich hingab, nirgends aber dauernd verweilte, die Welt allein auf sich wirken liess, um sich durch dieselbe zu nähren und zu sättigen. Den Reichtum der gesamten Welt zu umfassen, denselben in sich zu hegen und zu tragen, alle Mächte der Menschenbrust zu offenbaren, sind solche Künstler berufen. Weil er alles besass, konnte nicht irgend eine einzelne Seite mit überwiegender Bestimmtheit hervortreten. In allem Widerspruchsvollen aber bildet der innere Zug des Genius die in der Tiefe verborgene Einheit, das Dauernde im Wechsel.

Dies ist das Bild des grossen Künstlers, wie es uns in den allgemeinsten Zügen entgegentritt.

Fragen wir endlich nach dem Inhalt seines Lebens und seiner Werke, so ist daran zu erinnern, wie er als kleines Kind im elterlichen Hause oftmals fragte, ob man ihn liebe, und bitterlich zu weinen anfing, wenn man es im Scherz verneinte. Was hier schon früh hervortrat, bestimmte später das Wesen des Mannes, und ist dann zur herrlichsten Entwicklung gekommen. Mozart ist der Sänger der Liebe, wie keiner neben ihm. Die Liebe hat er dargestellt in seinen Opern in der ganzen Unendlichkeit ihrer Gestaltungen, die südlich leidenschaftliche, die deutsch-innige, die schwärmerisch zärtliche. In seiner letzten Oper, der „Zauberflöte“, hat er noch einmal den ganzen Reichtum dieser Welt der Liebe zur Darstellung gebracht, die ganze Stufenleiter derselben, möchte ich fast sagen: niedere leidenschaftliche Sinnlichkeit in der Königin und dem Mohr, gemütliche Neigung in Papageno und Papagena, idealische in Tamino und Pamina, endlich eine allgemeine Menschenliebe, über das Verhältnis der Geschlechter hinausgerückt, in Sarastro. Dies ist, beiläufig bemerkt, der Kern des Werkes, der hinter der läppischen und albernen Aussenseite sich verbirgt. Ein von Zärtlichkeit überströmendes Herz von dem Zauber der Schönheit umstrahlt, ist das, was Mozart's Eigentümlichkeit speziell bezeichnet.

Mozart's Grösse beruht in dem, was er für die Oper geleistet; seine Hauptwerke sind seine Opern. Auf dem Kulminationspunkt seines Schaffens sehen wir in ihm den grössten Dichter auf dramatisch-musikalischem Gebiet, erblicken wir ihn neben Shakespeare und Goethe. Hier bringt er einen Reichtum von Individualitäten zur Darstellung, wie bis dahin auf musikalisch-dramatischem Gebiet noch nicht vorgekommen war, er zeigt die Fähigkeit der individuellen Charakteristik in einer Vollendung, die schlechthin einzig genannt werden muss, die Fähigkeit nämlich, lebendige, auf ihrem eigenen Mittelpunkt ruhende Menschen in objektiven Gestalten hinzustellen. Don Juan, Zerline, Leporello, Donna Anna, Cherubino, Osmin, Blondchen, die ganze Fülle der von ihm geschaffenen Charaktere bezeugen diese Kraft, diese Kunst, in der Singstimme nicht bloss den Ausdruck allgemein menschlicher Leidenschaft wiederzugeben, sondern in diesen Figuren und melodischen Wendungen zugleich eine Individualität zu zeichnen, sodass sich uns ein ganzer voller Mensch darstellt, bis in die äussersten Spitzen seiner Eigentümlichkeit bestimmt. So Herrliches Mozart auch auf dem Gebiet der Instrumentalmusik geschaffen hat, hier hat er die Entwicklung nur fortgeführt, und musste den Preis seinem Nachfolger Beethoven überlassen. Auf dem Gebiete der Oper jedoch steht er einzig und unübertroffen da. Aber auch hier ist sein Verhältnis zu den Zeitgenossen um nicht vieles verschieden von dem Gluck's. Ja, er erscheint hierin noch weniger vom Glück begünstigt als dieser. Blieb Gluck auch der Menge unverständlich, so hatte er doch in Paris einen festen Boden gewonnen und von hier aus einen unsterblichen Ruhm sich erkämpft. Mozart war den Zeitgenossen ein Buch mit sieben Siegeln, und man traut seinen Augen nicht, wenn man die damaligen Zeitungen nachliest, und kaum hier und da eine dürftige Notiz über ihn findet, sodass alles, was über ihn geschrieben wurde, auf wenigen Seiten Platz fände. Oefters wurde er angefeindet, zumeist ignoriert. Die einzelnen Triumphe, welche er in der zweiten Hälfte seines Lebens feierte, erscheinen mehr als Ausnahmen von der Regel. Erst die „Zauberflöte" machte ihn populär, und erst Rochlitz blieb es vorbehalten, seine Stellung zu begründen, Missverständnisse zu beseitigen und die Verleumdung, welche seinen Charakter getroffen hatte, niederzuschlagen. Ueber das Verhältnis Mozart's zu Gluck habe ich schon früher gesprochen; ich habe die Vorzüge, die ihn über jenen erheben, sowie die Mängel, die ihn gegen diesen zurückstellen, erwähnt. Beurteilen wir die letzteren nicht zu hart. Dass Mozart Bewusstsein über die den Zeitgenossen gemachten

Konzessionen besass, beweisen seine auf dem Sterbebett gesprochenen Worte, die ich Ihnen mitteilte. Er musste sich zu diesen Konzessionen verstehen, wenn er überhaupt gehört werden wollte. Die Bildung für Musik war damals noch so ausserordentlich gering, die Anschauung von dem Wesen, der Bedeutung der Tonkunst eine so niedrige, dass die Menge für wahrhafte Kunstschöpfungen, für Werke, welche keiner äusserlichen Rücksicht dienten, kein Organ besass. Ist dies doch nach so vielen, grossen Fortschritten um nicht vieles besser in der Gegenwart. Auf dem Gebiete der Oper namentlich ist es fast immer nur ausnahmsweise möglich gewesen, ausschliesslich die höchsten Kunstzwecke ins Auge zu fassen. Immer muss die Oper der Albernheit der Menge ihren Tribut bringen. Ehren wir darum Mozart, dass er nicht weiter, als er es gethan, den Forderungen seiner Zeit nachgegeben hat. Brachte er doch sein ganzes irdisches Glück dem Ewigen und Unsterblichen zum Opfer. Mozart hätte der gefeiertste Komponist des Tages sein können, wenn er seinen Genius verleugnen wollte; der Arme, der beständig mit Mangel zu kämpfen hatte, konnte reich sein, wenn er das letztere gewollt hätte. Dieser joviale, lebenslustige Wiener aber hatte die Entsagung des grössten, ernstesten Charakters, denn das Ewige war seine Wohnstätte und alles Zeitliche berührte ihn nur äusserlich.

Aber auch auf instrumentalem Gebiet, und namentlich was Pianoforte betrifft, ist seine Bedeutung eine keineswegs zu unterschätzende. Durch ihn erhielt die Form einen immer reicheren Ausbau, daneben wurde durch die in ihm verkörperte schöne Sinnlichkeit zugleich die äussere Klangschönheit erhöht und gesteigert. Auch in dieser Beziehung ist er der Universelle, der das Schönheitsideal in seiner Totalität verwirklicht, während seine Vorgänger nur einzelne Seiten des Schönen zur Erscheinung brachten. Seine Bedeutung für Pianofortekomposition und Pianofortespiel werden wir später noch Gelegenheit haben, ins Auge zu fassen. Hier sei nur noch erwähnt, dass durch ihn die vierhändige Sonate in die Klaviermusik eingeführt wurde.

Mozart's Anerkennung begann nach seinem Tode. Bis weit herab auf die neueste Zeit war er der unumschränkteste Herrscher in der Tonkunst. Jetzt hat ihn dasselbe Schicksal getroffen, welchem auch die Werke der früheren Meister nicht entgehen konnten. Wir sind in eine neue, von ihm nicht mehr beherrschte Epoche getreten. Die Weltanschauung Mozart's ist nicht mehr die unsrige. Die folgende Epoche aber, bemerkte ich schon früher, negiert immer die unmittelbar vorausgegangene, und erst einer späteren Zeit bleibt es vorbehalten, Gerechtigkeit zu üben, jede

Einseitigkeit an ihren Ort zu stellen. So erklärt sich, wenn Mozart in der Gegenwart — wir dürfen uns dies nicht verhehlen — vernachlässigt wird, wenn er und die Werke seiner Schule, alles das, was sich ihm anschliesst, auf die Zeitgenossen nicht mehr in dem Grade wirken, wie früher. Mozart ist der Jetztzeit fremder geworden, er ist nicht mehr unmittelbar der Inhalt des Tageslebens, zugleich aber steht er der Gegenwart zu nahe, er lebt noch zu sehr in dem Bewusstsein derselben, als dass er ausschliesslich nur als historische Erscheinung, vom geschichtlichen Standpunkt aus betrachtet werden könnte. So erklärt sich einfach, womit sich mancher viel weiss. Die Gegenwart spricht damit nur aus, dass sie in ihm nicht mehr ihre ausschliessliche Befriedigung findet, dass sie einem anderen Ziele zustrebt; von objektiver Bedeutung ist diese Erscheinung, ist dies Urteil der Zeit nur insoweit, als darin enthalten ist, dass die Zeit seiner unmittelbaren Herrschaft vorüber. Auch in Bezug auf Goethe, ja selbst auf Schiller, den der Neuzeit verwandteren, sehen wir diese Erscheinung. Beide wirken, namentlich von der Bühne herab, nicht mehr mit der Macht, wie früher; auch sie sind dem Leben des Tages schon ferner gerückt. Es ist Kleinmütigkeit und Verzagtheit, oder Philistertum, dies nicht anerkennen zu wollen; es ist Gedankenlosigkeit und Unkenntnis, oder widerwärtige Frivolität, daraus einen anderen Schluss zu ziehen, als in dem oben Ausgesprochenen liegt, und vielleicht zu folgern, wie jene Heroen, in denen Deutschland sein herrlichstes Eigentum ehrt, den Fortschritten der Zeit nicht mehr genügen könnten, die Werke derselben im Sinne von Modeprodukten veraltet seien. Nicht in starrer Einseitigkeit sich zu verhärten, ebensowenig aber haltungslos jeder vorübergehenden Meinung des Tages ein bereitwilliges Ohr zu leihen, Festigkeit und frische Beweglichkeit des Geistes zu vereinen, muss das höchste Ziel unseres Strebens sein, der Geschichte gegenüber aber, die Geister der Vergangenheit zu ehren, das, was sie geleistet, als unveräusserliches Eigentum festzuhalten, zugleich aber auch, wenn es der geschichtliche Fortgang fordert, mit ihnen zu brechen, um dem kommenden Genius die Stätte zu bereiten.

Das äussere Leben Beethoven's ist noch einfacher, als das Haydn's und Mozart's; es sind hier noch weniger hervorstechende Einzelheiten, welche zu erwähnen wären.

Ludwig van Beethoven wurde den 17ten Dezember 1770 in Bonn geboren. Sein Vater, Johann van Beethoven, war Tenorist in der kurfürstlichen Hofkapelle. Die Erziehung Beethoven's war weder besonders vernachlässigt, noch besonders

gut. Den Elementarunterricht und etwas Latein lernte er in einer öffentlichen Schule, Musik anfangs zu Hause, später von einem gewissen Pfeiffer, Musikdirektor und Oboist. Der feurige und oft störrische Knabe musste allen Ernstes an das Pianoforte getrieben werden. Zum Violinspiel hatte er noch weniger Lust. Dessenungeachtet brach sich auch bei ihm frühzeitig, wenn auch nicht in so zartem Alter, wie bei Mozart, der Genius Bahn. Im Jahre 1785 wurde er von dem Kurfürsten Max Franz als Organist bei der kurfürstlichen Kapelle angestellt. Er machte Haydn's Bekanntschaft, als diesem bei der Durchreise von der kurfürstlichen Kapelle ein Frühstück gegeben wurde, und legte ihm eine Kantate zur Durchsicht vor. Auch mit anderen Kompositionsversuchen trat er schon hervor. Bei einer Reise nach Wien im Winter von 1786 auf 1787 wurde er Mozart vorgestellt und phantasierte vor diesem über ein aufgegebenes Thema zu dessen grösster Zufriedenheit. Endlich im Jahre 1792 nahm Beethoven seinen dauernden Aufenthalt in Wien, und mit dieser Uebersiedelung schliesst die erste Epoche in seinem Leben; er selbst hielt diese Zeit für seine glücklichste, obschon sie durch vieles Ungemach, herbeigeführt durch den unregelmässigen Lebenswandel seines Vaters, verdüstert wurde. Die Reise nach Wien hatte zwar anfangs nur die Bestimmung, sich unter Haydn's Leitung auszubilden: der Kurfürst unterstützte Beethoven zu diesem Zweck; bald aber fasste unser Meister den Beschluss, dort zu bleiben, selbst für den Fall, dass er die Pension verlieren sollte. Eine seiner ersten Bekanntschaften war die van Swieten's, eines Kunstmäcens, der überhaupt in dem Leben der Wiener Künstler eine grosse Rolle spielt. Eine andere einflussreiche Bekanntschaft war die des Fürsten Lichnowsky. Dieser setzte für Beethoven einen Jahrgehalt von 600 fl. aus, den er so lange beziehen konnte, als er keine feste Anstellung hatte. Insbesondere war es die Fürstin, die sich sehr für ihn interessierte, alles Thun und Lassen an dem oft übellaunigen und in sich gekehrten Jüngling schön, künstlerisch, originell und liebenswürdig fand, und ihn daher immer bei dem strengeren Fürsten zu entschuldigen wusste. „Mit grossmütterlicher Liebe,“ sagte Beethoven später, „hat man mich dort erziehen wollen, die so weit ging, dass oft wenig fehlte, dass nicht die Fürstin eine Glasglocke über mich machen liess, damit kein Unwürdiger mich berühre oder anhauche.“ Aus dem Unterricht bei Haydn wurde nicht viel. Schenk, der Komponist des „Dorfbarbiers“, sah die Arbeiten Beethoven's durch, später war Albrechtsberger sein Lehrer. Unser Meister war bald

der Mittelpunkt des ganzen musikalischen Lebens; sein Genie musste ebensosehr die Aufmerksamkeit auf ihn lenken, wie sein Naturell, sein Charakter. Schon jetzt zeigte sich der Drang nach Unabhängigkeit, sein fester, entschiedener Sinn, der sich am wenigsten vor äusseren Grössen zu beugen liebte. Die gewaltige, alle Schranken durchbrechende Natur unseres Meisters geriet in vielfache Konflikte mit den Verhältnissen, und seine Beschützer und Freunde hatten immer zu thun, um wieder gut zu machen, was der fessellos Einherschreitende übel gemacht hatte. Auch Neid und Scheelsucht erhoben nun schon ihre Waffen gegen den Arglosen und Unbefangenen, dessen innere und äussere Originalität mehr als einen Angriffspunkt darbot. In diese Zeit fallen die drei ersten Trios, die drei Haydn gewidmeten Sonaten, einige Quartette für Streichinstrumente, zwei Konzerte für Pianoforte, das Septett, die erste und zweite Symphonie u. s. f. Er hatte jetzt schon so viel Bestellungen auf Werke, dass er nicht alle befriedigen konnte. Im Jahre 1800 finden wir ihn mit der Komposition seines „Christus am Oelberg" beschäftigt, dessen erste Aufführung aber erst 1803 stattfand. Im Spätherbst des erstgenannten Jahres kam die zweite Symphonie mit dem C-moll-Konzert zum erstenmale zur Aufführung. So erblicken wir ihn künstlerischer Thätigkeit fortwährend zugewendet, und sein Leben würde einen durchaus ruhigen Verlauf zeigen, wenn nicht jetzt schon der Einfluss seiner beiden Brüder, Carl und Johann, sich geltend gemacht hätte, und dadurch Störungen der widerwärtigsten Art hervorgerufen worden wären. Auch das Unglück seines Lebens, seine Harthörigkeit, begann mehr und mehr sich festzusetzen, und so sehen wir den anfangs heiteren, in seinem Innern sonnenklaren Meister bald schmerzlichen Eindrücken und Stimmungen hingegeben. In dieser Stimmung schrieb er sein Testament vom Jahre 1802, ein rührendes Denkmal seines damaligen Zustandes. Erst im Herbst 1802 war der Gemütszustand wieder soweit gebessert, dass er den längst gefassten Plan, den Helden der Zeit, Napoleon, durch ein grösseres Instrumentalwerk zu feiern, verwirklichen konnte. So schrieb er 1803 seine „Sinfonia eroica". Das für den ersten Konsul Frankreichs sauber abgeschriebene Manuskript sollte eben nach Paris gesendet werden, als die Nachricht ankam, Napoleon habe sich zum Kaiser krönen lassen. Beethoven war seiner politischen Gesinnung nach Republikaner. Dasselbe glaubte er von Napoleon. Voll Ingrimm und unter einem Schwalle von Verwünschungen riss er den Titel entzwei und warf die Symphonie zu Boden, wo sie lange unberührt lag. Endlich erschien sie unter dem späteren

Titel. In den Jahren 1804 und 1805 war Beethoven fast ausschliesslich mit der Komposition seines „Fidelio“ beschäftigt. Im Herbst des Jahres 1805 wurde die Oper zum erstenmale auf dem Theater an der Wien aufgeführt, vor einem Publikum, welches grossenteils aus französischen Soldaten bestand, weshalb es nicht eben Wunder nehmen darf, wenn sie nicht gefiel. Die unangenehmen Erfahrungen aber, welche der Tondichter machen musste, verleideten ihm die Thätigkeit auf dramatischem Gebiet so sehr, dass er später nur noch einmal mit dem Plane umgegangen ist, eine Oper zu schreiben. Auf Sturm und Gewitter folgte indes der heiterste Sonnenschein, Beethoven schrieb, wieder beruhigt, die vierte Symphonie. Rasch nach einander, in den Jahren 1806—1808, folgten die fünfte und sechste. Beethoven's äussere Verhältnisse hatten sich nach und nach immer günstiger gestaltet. Er erhielt ansehnliche Honorare und viele Geschenke an Wert, die aber in der Regel schnell wieder verschwanden, da sie ihm entwendet wurden. Im Jahre 1809 gelangte an ihn der Ruf, mit einem Gehalt von 600 Dukaten als Kapellmeister zu dem König von Westfalen zu gehen. Es war dieser Antrag der einzige in seinem Leben; seine Taubheit machte später die Thätigkeit als Musikdirektor völlig unmöglich. Da man es aber für Oesterreich nicht ehrenvoll erachtete, ihn gehen zu lassen, so wurde ihm von Seiten des Erzherzogs Rudolph, des Fürsten Kinsky und des Fürsten Lobkowitz das Anerbieten gemacht, in Oesterreich zu bleiben, wofür ihm diese einen Gehalt von 4000 fl. aussetzten. Beethoven ging darauf ein, schon im Jahre 1811 aber wurde diese Summe auf ein Fünfteil reduziert und später schmolz der kleine Rest noch mehr zusammen. So blieb Beethoven sein ganzes Leben hindurch in der vollen, oftmals aber, namentlich für Naturen, wie die seinige, verhängnisvollen Freiheit, ganz seinen Ideen leben zu können. Die zweideutige Gunst dieses Verhältnisses setzte ihn zwar mehr als Mozart in den Stand, sich ungeteilt der Komposition zu widmen, verleitete ihn in Verbindung mit seiner Taubheit aber auch, sich mehr und mehr in sich zurückzuziehen, sodass einsiedlerische Abgeschlossenheit und selbstquälerische Versenkung in den Schmerz endlich ganz die Oberhand gewannen. Beethoven privatisierte, er lebte im Winter in der Stadt, im Sommer auf dem Lande. Er liebte es dabei, so oft mit seinen Wohnungen zu wechseln, dass er deren oft mehrere zu gleicher Zeit hatte. — In das Jahr 1810 fällt die erste Messe Op. 86. Das erste Jahrzehnt dieses Jahrhunderts war überhaupt die produktivste Zeit seines Lebens, und um nicht vieles später war die Zahl der Werke bis

nahe an Op. 100 gestiegen. Im Jahre 1812 machte Beethoven in einem böhmischen Bade Goethe's Bekanntschaft und widmete ihm die innigste Zuneigung und Verehrung. „Damals," erzählte er später Rochlitz, „habe ich mir auch meine Musik zu seinem „Egmont" ausgesonnen; und sie ist gelungen — nicht wahr? Der Goethe hat den Klopstock bei mir tot gemacht" u. s. w. Weniger scheint Goethe Beethoven's Bedeutung erkannt zu haben. Der grosse Dichter besass zu wenig Sinn für Musik, stand auch der Beethoven'schen Richtung viel zu fern, als dass er ihn hätte verstehen können. In das Jahr 1813 fällt die Beendigung der Adur-Symphonie und der „Schlacht von Vittoria". Letzteres Werk wurde die Quelle mannigfacher Betrübnis für ihn durch einen Streit mit dem Mechanikus Mälzel. Auch die Gelegenheitsmusik der Kantate „Der glorreiche Augenblick" gehört der bald folgenden Zeit an. Sie wurde von dem Wiener Magistrat bei Beethoven bestellt, um die Anwesenheit der verbündeten Monarchen im Jahre 1814 zu feiern. Ueberhaupt waren die Wintermonate von 1814 auf 1815 für Beethoven interessant; unzählige der anwesenden Fremden drängten sich, um ihm ihre Huldigung darzubringen. Später sind die Tage der Freude immer seltener für ihn geworden; sein Geschick nahm eine immer schmerzlichere Wendung. Vielen Kummer bereitete ihm namentlich sein Neffe, für den er väterlich sorgte, den er väterlich liebte. Jetzt nahte auch allmählich die Zeit, wo Rossini immer grössere Geltung, immer grössere Triumphe errang, durch die Beethoven in der That für den Augenblick ganz zurückgedrängt wurde. Im ersten Falle war er nicht ganz ohne Schuld. Er hatte sich an diesem Neffen eine Last aufgebürdet, die unnötig war, die er hätte vermeiden können. So sehr wenig mit den Verhältnissen des Lebens vertraut, mussten ihm schon aus diesem Umstande Schwierigkeiten erwachsen, wie viel mehr noch dann, als dieser Neffe, anfangs hoffnungsreich, später sich gänzlich verirrte. Wir dürfen indes kaum wagen, den grossen Tondichter deshalb zu tadeln. Im unbefriedigten Verlangen nach Liebe, vielfach gekränkt, getäuscht, häuslichen Glückes, welches jedenfalls seinem Leben eine ganz andere Gestalt gegeben hätte, entbehrend, hing er sein Herz an diesen Verwandten, Entbehrungen erduldend aus der wunderlichen Grille, ihm ein Vermögen zu hinterlassen. — Zur Feier der Installation des Erzherzogs Rudolph als Erzbischof von Olmütz, die auf den 9ten März 1820 festgesetzt war, fasste Beethoven den Entschluss, eine grosse Messe zu schreiben. Er begann dieselbe im Winter von 1818 auf 1819. „Gleich bei Beginn dieser neuen Arbeit," erzählt Schind-

l e r in seinem biographischen Werk, „schien sein ganzes Wesen eine andere Gestalt angenommen zu haben, welches besonders seine älteren Freunde wahrnahmen, und ich muss gestehen, dass ich Beethoven niemals vor und niemals nach jener Zeit mehr in einem solchen Zustand absoluter Erdenentrücktheit gesehen habe, als dies vorzüglich im Jahre 1819 mit ihm der Fall gewesen." Beendet wurde indes die Messe, dieser Koloss, erst im Sommer 1822, also nicht an dem bestimmten Termin, nachdem er drei Jahre daran gearbeitet hatte. In den Wintermonaten von 1821 schrieb Beethoven die drei Klaviersonaten Op. 106, 110 und 111, endlich vom November 1823 bis zum Februar 1824 die neunte Symphonie. Viel Freude gewährte ihm die erste Aufführung dieser beiden grossen Werke, obschon es auch hier ohne Widerwärtigkeiten nicht abging, und entschädigte ihn wenigstens in etwas für den Mangel an Verständnis, die Vernachlässigung, die er seit einer Reihe von Jahren hatte erfahren müssen. Beethoven war um diese Zeit in Wien nur von den gediegenen Kunstfreunden geschätzt, und so darf es uns nicht Wunder nehmen, wenn Spuren gekränkten Selbstgefühls bei ihm wahrnehmbar sind. Datiert sich doch das allgemeinere Verständnis seiner Werke, auch im übrigen Deutschland, erst vom Jahre 1830, seit die Richtung, die er vertrat, entschiedener im Leben der Völker zur Geltung gekommen war, während die erbärmliche Zeit von 1820 bis 1830 ihm entschieden feindlich sein musste. Gegen Ende des Lebens bemächtigte sich des gewaltigen Mannes immer mehr eine beklagenswerte Verstimmung, körperliche Leiden gesellten sich hinzu. So that er den traurigen Schritt, bei der philharmonischen Gesellschaft in London um eine Unterstützung nachzusuchen. Ende des Jahres 1826 kam er krank in Wien an. Er hatte sich eine Lungenentzündung zugezogen, der bald die Spuren der Wassersucht folgten. Diese Krankheit machte den Aerzten damals grössere Schwierigkeit als gegenwärtig; er musste derselben unterliegen und starb am 24sten März 1827 während eines starken, unter gewaltigem Hagelschlag sich entladenden Gewitters, 56 Jahre 3 Monate 9 Tage alt.

Beethoven besitzt nicht jene Behaglichkeit, jene Zufriedenheit mit dem Dasein, welche Haydn und Mozart charakterisiert, jene heitere Lebenslust; er erscheint uns als eine stürmische, von den gewaltigsten Leidenschaften bewegte Natur, voll des tiefsten Ernstes, ohne jene glückliche Leichtigkeit, welche Mozart im Leben und in der Kunst eigentümlich, als eine von dem reichsten, mächtigsten Inhalt erfüllte Persönlichkeit, eine Persönlichkeit aber, welche, einsam auf sich selbst gestellt, dem unmittelbaren Leben

sich entzieht, in die Tiefen ihres eigenen Inneren hinabsteigt. Beethoven ist überwiegend Charakter und zwar bei aller Weichheit, Zartheit, bei allem künstlerischen Stimmungswechsel ein fest ausgeprägter, eiserner, während Mozart, ein Bild heiteren Künstlertums, ohne Nachteil zwar für Festigkeit und Konsequenz, doch infolge seiner Universalität in allen Farben schillert. Beethoven ist einseitiger, subjektiver, er offenbart die Welt seines eigenen Inneren, Mozart den Reichtum seines Lebens, die unendliche Mannigfaltigkeit der Individualitäten. Seine politische Gesinnung verlieh ihm eine oppositionelle Stellung; er gehört einer bestimmten Partei an, während Mozart's Gebiet die menschliche Natur in ihrer Allgemeinheit ist. Beethoven ist der Inhalt, der ihn erfüllt, Hauptzweck, Mozart die künstlerische Gestaltung desselben; bei keinem anderen Tonkünstler tritt mit solcher Macht die Schwere des Inhaltes hervor; Beethoven ist ein Mann, ihm ist es tiefster Ernst um die Interessen, welche ihn erfüllen. So erscheint er als ein nur unter den härtesten Kämpfen vollendeter „Faust". Auch Mozart ist ideal, aber so, dass er die wirkliche Welt verklärt; Beethoven stellt sein ideales Innere der wirklichen Welt gegenüber. Ihm ist es darum unmöglich, in Stoffen wie „Don Juan", „Figaros Hochzeit" Befriedigung zu finden. Was Mozart Gelegenheit gab, das Höchste zu leisten, verschmäht er. Zwei Umstände, wie erwähnt, griffen mit niederdrückender Gewalt in sein Leben ein, seine Taubheit und die dadurch hervorgerufene Absonderung von der Welt und der Mangel häuslichen Glücks, sodass sein ganzes Leben ein fortwährendes Sehnen darnach war. Beide Umstände trugen dazu bei, seine kühne Originalität immer fester auszuprägen, sie waren aber auch Ursache, dass mehr und mehr der Schmerz sich seiner bemeisterte. So erscheint, in späteren Jahren namentlich, die Freude nur im Geleite des tiefsten Schmerzes, so erblicken wir bald die grimmige Lust der Verzweiflung, bald den humoristischen Wechsel der Gegensätze, Ideales und Derbkomisches, Volksmässiges, Trauer und leidenschaftliche, masslose Lust, zu Zeiten auch eine von der Welt und ihren Kämpfen sich emporschwingende ideale Freude.

Haydn, der Begründer der Instrumentalmusik, war in den Fächern der Gesangs- und Instrumentalmusik gleich thätig; bei Mozart zeigt sich sogar Bevorzugung des Gesanges; Beethoven ist überwiegend Instrumentalkomponist. So gewaltiges er auch auf dem Gebiete der Gesangsmusik geleistet, es stellt sich als untergeordnet dar im Hinblick auf seine Instrumentalschöpfungen. Mit ihm erlangt zugleich die Instrumentalmusik das Ueber-

gewicht, namentlich in Norddeutschland; diese dritte, wichtigste Gattung der Tonkunst steht an der Spitze der Entwicklung im gegenwärtigen Jahrhundert. Wie Mozart in der Oper alten Stils den unübertroffenen Höhepunkt bildet, so Beethoven auf dem letztgenannten Gebiete. Hier ist es daher auch, wo wir das ihn von seinen Vorgängern Unterscheidende, den Fortschritt über diese hinaus antreffen. In der kirchlichen, wie dramatischen Musik war das für die bisherigen Weltzustände höchste geleistet worden; die Instrumentalmusik war die allein noch übrig gebliebene Sphäre. Daher erblicken wir sogleich als unterscheidendes Merkmal, wie Beethoven von dem Pianoforte seinen Ausgangspunkt nahm, und hier seine tiefsten Gedanken niederlegte, während seine Vorgänger, mit Ausnahme Sebastian Bach's, demselben im ganzen doch nur eine geringe Aufmerksamkeit und eine mehr nur gelegentliche Beachtung zugewendet hatten. Er wurde für die neue und neueste Pianofortemusik der Mittelpunkt der gesamten Entwicklung; was aber, bei den Schranken des Instruments, das Pianoforte nicht mehr zur Darstellung bringen konnte, dafür diente ihm das Orchester; er vollendete so das durch Haydn und Mozart Begonnene, und gab zugleich den Anstoss für die neueste Entwicklung. Charakteristisch für die Beethovensche Instrumentalmusik nun ist zunächst die grössere Macht des Inhalts, welche zugleich eine Erweiterung der Form, eine Steigerung aller Mittel des Ausdrucks zur Folge hatte. Im Gefolge dieser grösseren Bedeutung des Inhalts sehen wir das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks, wodurch die reine, mit dem Worte nicht verbundene Tonkunst für die Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände befähigt wurde. Früher, bei Haydn und Mozart, war das Werk der Instrumentalmusik überwiegend ein freies Tonspiel von unbestimmterem, allgemeinerem Ausdruck. Beethoven dagegen zeichnet bestimmte Situationen, schildert deutlich erkennbare Seelenzustände, und steigert damit das Instrumentenspiel zu einer Bestimmtheit des Ausdrucks, die es früher nicht besessen hatte. Eng damit in Verbindung steht die poetische Richtung, welche er verfolgt, das Streben, ein poetisches Bild dem Hörer vor die Seele zu führen, eng damit in Verbindung auch die dramatische Lebendigkeit seiner Kompositionen, welche durch die zur Darstellung kommende Entfaltung des Inhalts hervorgerufen wird. Früher, bei Mozart, war eine verständig-logische Ausarbeitung das die Gestalt des Tonstücks Bestimmende; jetzt tritt diese Behandlung zurück, ist nicht mehr das Leitende, allein Gestaltende und der Tondichter folgt seinem poetischen Entwurf, in-

dem er ein grosses Seelengemälde, reich an unterschiedenen Stimmungen, an uns vorüberführt. Endlich ist es das humoristische Element, welches sich in seinen Werken geltend macht, zum erstenmale auf dem Gebiete der Tonkunst überhaupt. Es ist das Wesen des Humors, sich in den extremsten Gegensätzen zu ergehen, die kontrastierendsten Stimmungen einander nahe zu bringen, sie gegenüber zu stellen, sich wechselseitig bekämpfen und aus diesem Kampfe erst die Versöhnung, die Verschmelzung aller widerstreitenden Elemente hervorgehen zu lassen. So erblicken wir bei Beethoven, wie schon vorhin angedeutet, den zerreissendsten Seelenschmerz und ausgelassene Lust, schwärmerische Verzückung und Hausbacken-Derbes. Bei Mozart finden wir stets die gleiche ideale Hoheit; Beethoven geht fort zu Gegensätzen; dort sind dieselben vermittelt in schöner Harmonie, hier treten sie einseitig hervor; Mozart's Werke bieten das Bild eines in vollen Wogen majestätisch dahinrauschenden Stromes, die Beethoven's das Bild des wildaufgeregten Meeres.

Was speziell die Entwicklung unseres Meisters betrifft, so stellt sich uns diese, je nach dem Einteilungsgrunde, den man aufstellt, in zwei oder drei Epochen dar. Früher zog man die letztgenannte, in der That mehr äusserliche Einteilung vor; neuerdings entscheidet man sich, nach dem Vorgange Liszt's, mehr für die erstere. Natürlich sind derartige Gliederungen überhaupt nur Abstraktionen für die Betrachtung, während die Entwicklung selbst in ununterbrochenem Zusammenhange vor sich geht. Im lebendigen Fortgange, mit seltener Konsequenz, entwickelt sich Beethoven vom ersten Beginn seiner Thätigkeit bis zum Schlusse derselben. Sein künstlerisches Innere entfaltet sich, und diesem konsequenten Wachstum entspricht zugleich die Ausdrucksweise und die jedesmalige Eigentümlichkeit. Will man trennen und einer ersten Orientierung zu Hilfe kommen, so kann man die alte Einteilung beibehalten. Dieser Auffassung zufolge ist die erste Epoche diejenige, in der er, bei aller schon entschieden hervortretenden Eigentümlichkeit, im ganzen sich doch noch im Charakter und Stil seiner Kompositionen Haydn nähert. Die zweite die, wo seine Richtung völlig ausgeprägt erscheint, und uns Beethoven in seiner eigensten gesunden Natur entgegentritt: hierhin gehören alle die Werke, welche früher vorzugsweise Geltung und Eingang beim Publikum gewonnen haben. Die dritte wird charakterisiert durch seine, in gewissem Sinne allerdings krankhaft in sich zurückgezogene Subjektivität. Es sind die Seelenzustände eines ganz Vereinsamten, allem menschlichen Verkehr Entfremdeten, welche hier zur Dar-

stellung kommen. Mit den Werken dieser Stufe hat die Welt bekanntlich sich am spätesten und erst in neuerer Zeit befreundet; sie waren bis dahin dem allgemeineren Verständnis verschlossen, denn gemeinhin dauert es auf dem Gebiete der Musik länger als anderwärts, bevor man sich zu einem Fortschritt entschliesst, bevor man, bis dahin von der Macht träger Gewohnheit befangen, Neigung spürt, auf etwas Neues und Abweichendes einzugehen. Jetzt aber dürfen wir sagen, dass sie die nach Seite des Inhaltes gewaltigsten sind. Entfernt sich Beethoven darin mehr und mehr von der allen gemeinsamen Grundlage, entfremdet er sich in denselben der Gesamtstimmung seiner Zeitgenossen, so geschieht dies aus keinem anderen Grunde, als weil er darin eine Welt aufbaut, die, in die Zukunft mächtig hinausgreifend, erst später Eigentum aller zu werden bestimmt war. Unverstanden von seiner Zeit, war ein Zurückziehen in die innersten Tiefen seiner Persönlichkeit die notwendige Folge. Diese Absonderung, diese Isolierung seines Selbst ist es, was zunächst als krankhaft erscheint; je weiter wir vorschreiten im Verständnis, um so mehr auch lernen wir diese Seite im rechten Lichte betrachten. Dass das, was das Gemeinsame aller zu sein bestimmt ist, zunächst nur als Inhalt dieser Persönlichkeit auftritt, eingeschlossen in dieselbe, darin besteht für eine fortgeschrittene Zeit nur anfangs das Befremdliche.

Betrachten wir endlich den Inhalt, den Beethoven in seinen Werken zur Darstellung gebracht hat, so wurde schon vorhin bemerkt, wie seine wesentlichste Eigentümlichkeit darin besteht, dass dieser übermächtig hervortritt. Es ist der Inhalt des 19ten Jahrhunderts, von welchem Beethoven erfüllt ist, es ist das Streben nach Freiheit, nach Verwirklichung dieses höchsten Zieles der Menschheit; darum in ihm der Bruch mit dem Bestehenden, das Erbauen einer inneren, idealen Welt; er bringt nicht die Befriedigung des Genusses, des vollen Besitzes zur Darstellung, er singt nur die Sehnsucht. Beethoven eröffnet uns darum eine Perspektive in eine unendliche Zukunft, während Mozart in seiner Zeit aufgeht. Ein so hohes, freies Bewusstsein Mozart besass, so sehr er uns die Unendlichkeit der menschlichen Natur vor Augen legt, Beethoven's Horizont ist ein umfassenderer. Beethoven ist es auch gewesen, der zuerst wieder in neuerer Zeit durch die Gewalt des Inhaltes, durch den tiefen Ernst, mit dem er denselben ausspricht, in den Musikern ein Bewusstsein von der Würde ihres Berufes erweckte, der thatsächlich jener durch die Wendung der Kunst in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts hervorgerufenen, weitverbreiteten Meinung, als sei es in der Kunst allein

und ausschliesslich nur auf heiteren Genuss abgesehen, entgegentrat, der das Bewusstsein wach rief, zu dem auf anderen Wegen auch die neuere Wissenschaft gelangte, dass dem Künstler der höchste Inhalt der Menschheit zur Offenbarung übergeben sei. Tiefbedeutsam und charakteristisch für ihn sind in dieser Beziehung die Worte, welche er in den herrlichen Briefen an Bettina ausspricht: „Rührung passt nur für Frauenzimmer (verzeih' mir's), dem Mann muss Musikfeuer aus dem Geist schlagen."

Ich gedenke schliesslich noch der allgemeinen geschichtlichen Stellung, welche Beethoven einnimmt.

Deutschlands Eigentümlichkeit besteht in dem Uebergewicht des subjektiv-geistigen Elements, unsere Kunst zeigt von Haus aus einen mehr spiritualistischen Charakter; hier ist der gesamte Schauplatz in das Innere des Menschen verlegt. Die Unendlichkeit des Geistes ist es, das über die Schranken der Welt Hinausstrebende, das Romantische im Gegensatz zum Klassischen, was hier zur Darstellung gelangt, während die italienische Kunst, ähnlich der antiken, mehr an die Erscheinung sich anschliesst. Indem aber unsere Kunst den Schritt von der Epoche des erhabenen Stils zu dem des schönen vollbrachte und in Mozart den Höhepunkt dafür erreichte, trat sie zugleich mehr und mehr aus ihren nationellen Schranken heraus, verliess diesen subjektiv-geistigen Boden und ergänzte sich durch die Sinnlichkeit Italiens. Deutschland zeigt jetzt dasselbe Bild im Kleinen, was die Anschauung der gesamten europäischen Musik gewährt, das wesentlich Zusammengehörige der verschiedenen Stile; es vollbringt durch Mozart die organische Ineinsbildung derselben, es bildet den Mittelpunkt, in welchem alle Strahlen sich sammeln, und von dem sie wieder ausgehen. Dies ist jener Moment umfassender Durchdringung und Einigung der Gegensätze, auf den ich schon mehrmals hinzudeuten Gelegenheit hatte. Später, nach Mozart, trennen sich die in ihm vereinigten Richtungen aufs neue, der weitere Fortgang bestand nur darin, dass das Verbundene sich wieder schied und jede Seite in ihrer Sonderung aufs neue sich zu entwickeln suchte. Die einzelnen Länder, welche in ihm ihre ausschliessliche Wahrheit gewonnen hatten, verselbständigen sich wieder, machen sich abermals in ihrer Besonderheit geltend, treten endlich einander feindlich gegenüber, immer jedoch so, dass der Durchgang durch jenen Einigungspunkt sichtbar bleibt. Jedes führt nun seine Richtung zu einer neuen Spitze, die sich aber wesentlich von der früheren dadurch unterscheidet, dass der durch Mozart gewonnene Reichtum mit hinübergenommen, wenn auch einseitiger gestaltet, die besondere na-

tionelle Weise dadurch bezeichnet wird. So zog sich jetzt die deutsche Musik wieder auf ein geistiges Gebiet zurück und warf die nicht ursprünglich nationalen Elemente aus sich heraus. Der Mittelpunkt unserer Kunst war stets ein geistiger geblieben und es vermochte dieselbe darum auch jetzt eine erneute, gesteigerte Schöpferkraft zu offenbaren. Als die Tonkunst in Italien in Sinnlichkeit unterging, konnte Deutschland in Beethoven einen neuen höchsten Aufschwung nehmen, und jetzt die Subjektivität den ganzen Reichtum ihres Inhalts entfalten. Deutschlands Kunst nimmt in Beethoven die Rückwendung zum Geist, damit zugleich zum Vaterländischen im engeren Sinne. Früher hatte das Nationale auf weltlichem Gebiet ebenfalls sich geltend gemacht, aber einseitiger, beschränkter, nur als Moment, neben anderen gleich sehr berechtigten Richtungen, jetzt tritt es auf, gehoben durch die Errungenschaften Mozart's, gesteigert durch diesen Durchgangspunkt, als das allein Herrschende und Berechtigte. Die frühere universelle Höhe ist verlassen, ein neuer Gipfel aber erstiegen durch die tiefere Besinnung auf das Nationale, durch die Macht und Grösse des Inhaltes, durch diese Sympathie mit den geistigen Bestrebungen des 19ten Jahrhunderts. Nach der Sättigung und Durchdringung mit dem italienischen Prinzip nimmt unsere Tonkunst wieder eine subjektivere, spiritualistischere Wendung. Beethoven's That war diese Rückwendung zum Geist, der zugleich sinnlichen Richtung seines Vorgängers gegenüber, war das erneute Durchbrechen der Schranken der Erscheinung. Dies bezeichnet den grossen Aufschwung, welchen unsere Tonkunst in neuerer Zeit genommen hat. Eine Unendlichkeit des Geistes hat sich aufgethan und ein umfassender Horizont ist eröffnet; er ist das Uebergewicht des Idealen, welches in allen dem Fortschritt angehörenden Erscheinungen sich geltend macht und nach jeder Seite hin die früheren Schranken überwindet, es ist die zur Spitze hindrängende Subjektivität, welche nach Befreiung ringt. Wie wir auf dem Gebiete der Oper in Gluck und Mozart zwei Gipfelpunkte hatten, so jetzt in Mozart und Beethoven, was die neuere Entwicklung betrifft. Beethoven aber ist mit Sebastian Bach die höchste Erscheinung auf speziell deutschem Gebiete.

Mit dieser Bestimmung kann ich die heutige Vorlesung beschliessen; in der nächsten haben wir, um zu einer immer konkreteren Anschauung der Heroen unserer Tonkunst zu gelangen, die heute begonnene Betrachtung fortzusetzen.

FÜNFZEHNTE VORLESUNG.



Allgemeine Charakteristik Haydn's, Mozart's und Beethoven's.

Haydn, Mozart und Beethoven spiegeln schon in ihren äusseren Verhältnissen die Entwicklung der deutschen Zustände und des deutschen Geistes im Laufe des letzten Jahrhunderts ab. Erblicken wir Haydn abgeschlossen in kindlich-patriarchalischen Zuständen, folgen wir Mozart in die bunte Mannigfaltigkeit des Lebens, so werden wir durch Beethoven, den Einsamen, in eine innere Welt geführt, die unabhängig von und neben der äusseren sich erbaut, eine Welt des Geistes, welche über die bestehende hinausgreift; eine innere Unendlichkeit thut sich auf, in welcher Beethoven, der bestehenden Welt gegenüber, die ausschliessliche Wahrheit findet. Wir haben diese Anschauung schon in der letzten Vorlesung bei einer noch gesonderten Betrachtung Haydn's, Mozart's und Beethoven's, ihres Lebens und ihrer Werke, gewonnen. Treten wir jetzt einer vergleichenden Charakteristik der drei Meister näher, um das Wesen derselben immer entsprechender, immer tiefer zu erfassen.

Haydn, ein pünktlicher, ordnungsliebender Mann, beobachtete stets die konventionellen Schranken mit Strenge; schon am frühen Morgen erschien er in vollständiger Toilette, sodass er nur Hut und Stock zu nehmen nötig hatte, um ausgehen zu können. Sobald er eine grössere Komposition unternahm, suchte er seine besten Kleidungsstücke hervor und kleidete sich sauber und nett an; nur so geschmückt vermochte er zu schreiben. Er ist nie von der einmal eingeführten Ordnung abgewichen, er ist nie, auch als er sich in ganz anderer Lage befand, aus den Schranken herausgetreten, die ihm frühere Verhältnisse gezogen hatten; streng hielt er darauf, jeden Abend seine Wirtschaftsrechnungen selbst durchzu-

sehen. Das Ehrenfeste, Geordnete, Verständig-Praktische früherer Künstler tritt noch überwiegend bei ihm hervor. Dass er lange kümmerlich gelebt hatte, lange in untergeordneten Verhältnissen sich hatte bewegen müssen, ist auch noch in späteren Jahren bemerkbar. Er ist im Aeusseren, in seiner Lebensstellung, ein stiller, unscheinbarer Bürger; dieser und der Künstler sind bei ihm streng geschieden. Im Reiche des Inneren waltet der künstlerische Geist unumschränkt, aber er ist machtlos, wo die äussere Welt beginnt. Mozart dagegen ist der freisinnige, geniale Künstler, welchem die Kunst das gesamte Dasein erfüllt und der daher alles übrige sorgloser und nachlässiger behandelt, unmittelbar von seiner Natur zu solchem Verhalten bestimmt. Mozart ist das Vorbild eines Künstlers im modernen Sinne, und wie damals in der deutschen Poesie durch die Männer der Sturm- und Drang-Periode die früheren Schranken niedergerissen wurden und das Genie sich hinstellte als eine Macht von Gottes Gnaden, gesetzgebend für die Welt, so sehen wir auch, wie Mozart, befreit von den Fesseln, welche die Starrheit früherer Zustände geschaffen hatte, die künstlerische Existenz als die höher berechtigte der äusseren Welt gegenüber hinstellt. Beethoven endlich ist der kühn sich auf sich selbst Stellende, der seine Berechtigung erkennt einer ganzen Welt gegenüber. War früher die äussere Welt das Uebermächtige, die Subjektivität Niederhaltende, bringt uns Mozart Versöhnung des Inneren und Aeusseren zur Anschauung, so ist die Bewegung jetzt auf der entgegengesetzten Seite angelangt. Das Individuum ist der Herr, welcher der Welt Gesetze vorschreibt und in sich selbst eine tiefere Berechtigung empfindet, als alles Bestehende, als insbesondere staatliche und soziale Zustände beanspruchen können. Aus Charakter, oder in übermütig humoristischer Laune, mit Bewusstsein, überspringt Beethoven oftmals alle Schranken und bindet sich am wenigsten an Sitte und Herkommen. — Das Verhalten unserer Meister dem Bestehenden gegenüber ergiebt sich hieraus von selbst. Haydn „war mit Kaisern und Königen und vielen grossen Herren umgegangen, aber auf einem vertraulichen Fusse wollte er mit solchen Personen nicht leben und hielt sich lieber zu Leuten von seinem Stande“. Um Beethoven's Ansicht zu charakterisieren, ist es ausreichend, an die bekannte Anekdote in Karlsbad zu erinnern, wo er, mit Goethe lustwandelnd, die Begrüssung seitens des Oesterreichischen Hofes abwartete, sich mitten hinein begebend „in den dicksten Haufen“, während Goethe ehrerbietig grüssend zur Seite stehen blieb. Mozart nimmt seine Stellung in Mitte dieser beiden Extreme. Er war als kleiner Junge der „Kaiserin

auf den Schoss gesprungen und hatte sie herzhaft abgeküsst“. Erwachsen, zeigte er sich als Mann, der sich seines Wertes bewusst ist, stets aber durchdrungen von der treuesten Verehrung für seinen Kaiser.

Haydn war unglücklich verheiratet. Als seine Geliebte ins Kloster gegangen war, hatte er sich die ungeliebte Schwester derselben aufschwatzen lassen. Seinem eigenen Geständnis zufolge war er für die Reize anderer Frauen nicht unempfänglich, und wenn er noch im Alter von ihm weggehenden Freunden „viele Grüsse allen schönen Weibern“ auftrug, so zeigt dies, welche Richtung seine Ideen in dieser Hinsicht genommen hatten. Aber es war dies alles nicht mehr als ein Spiel zu Neckereien aufgelegter Phantasie. Er hielt streng auf äussere Ordnung und Sitte, und als die Königin von England ihn nach Windsor einlud, und lächelnd gegen ihren Gemahl bemerkte, „dann tête à tête mit Haydn Musik machen zu wollen“, erwiderte dieser: „O, auf Haydn eifre ich nicht, der ist ein guter, ehrlicher, deutscher Mann“; und Haydn bemerkte: „diesen Ruf zu verdienen ist mein grösster Stolz“. Es liegt in einer solchen Stellung unleugbar etwas Philisterhaftes. Die äusseren Formen des Schicklichen sind bestimmend, ohne dass sie durch ein ganz entsprechendes Innere wirklich erfüllt und belebt werden. So scheint auch Haydn nicht das Glück gehabt zu haben, dass ihm ein höheres Ideal der Weiblichkeit überhaupt aufgegangen ist. Mozart war glücklich verheiratet. Dem Schöpfer des „Don Juan“ und „Figaro“ aber war es nicht möglich, in die gewöhnlichen Schranken sich einzuengen. Er war berufen, wie Goethe, die Liebe in der Unendlichkeit ihrer Erscheinungsweisen zu zeichnen, insbesondere berufen, wie Goethe, in seinen dramatischen Schöpfungen eine Fülle weiblicher Gestalten hinzustellen, wie es keiner vor und nach ihm erreicht hat. Mozart liebte als Künstler, wie Goethe. Sein Interesse für die Frauen war bedingt durch das künstlerische Interesse, einen Reichtum von Persönlichkeiten in sich aufzunehmen, um diese Erlebnisse künstlerisch zu reproduzieren. Wie tief und innig aber trotz alledem die Liebe zu seiner Gattin war, zeigt ein Brief von ihm, der neuerdings in einer kleinen Broschure: „Mozart's Schauspieldirektor“ (Leipzig, H. Matthes) abgedruckt worden ist. Beethoven liebte tief und mit gewaltiger Leidenschaft. Sein Interesse war ein persönliches; er liebte nur einmal, und als das Glück dieser Liebe nicht günstig war, trat Resignation, traten später Humor und, wie es scheint, ein — freilich nur äusserlich angenommener — burschikoser Leichtsinn an die Stelle. Mozart

hat die Liebe in konkretester Erscheinungsweise gezeichnet, bei Beethoven tritt sie als verklärte, ideale Leidenschaft auf; dort ist sie vorübergehendes Moment, hier eine Macht, welche den innersten Kern der Persönlichkeit erfasst hat.

Haydn war ein strenggläubiger Katholik und betete viel. Nicht weil in ihm das kirchlich-religiöse Element wirklich lebendig war, — seiner überwiegend heiteren, scherzgeneigten Natur, seiner rein menschlichen Empfindungsweise lagen die ernsten, religiösen Stimmungen der Vorzeit gänzlich fern, — er betete, weil der Zweifel in ihm, als einem ausser dem Gebiet der Reflexion Stehenden, nie erwacht, er betete, weil er nie aus der frühen Gewohnheit und kindlichen Unmittelbarkeit des Daseins herausgetreten war. Seine eigentliche Religiosität, seine wahre innere Stimmung ist Naturreligion, ist der Glaube des schuldlosen Kindes, das seine Andacht nur durch Freude und kindliche Spiele zu äussern vermag. Mozart zeigt sich nicht bloss äusserlich berührt von der Weltanschauung des Katholizismus. Er sprach in Leipzig, als in Gesellschaft einige es bedauerten, dass viele Komponisten ihre Kräfte an so undankbare Kirchentexte verschwendeten, mit der grössten Wärme von den religiösen Erinnerungen seiner Kindheit und von der Seligkeit, welche auch nur der Rückblick auf diese Zeit des Glaubens gewähre. Er hat im Requiem gezeigt, wie die Eindrücke seiner Kirche ihn nicht bloss äusserlich berührt, wie sie ihn durchdrungen hatten, und, wenn auch unterdrückt, nie doch in seinem Inneren gänzlich getilgt waren. Mozart, berufen, die gesamte Vorzeit in sich zu reproduzieren, die vereinzelten Bestrebungen derselben zu einem grossen Ganzen zusammenzufassen, zeigt auch die religiöse Erhabenheit derselben in sich als Voraussetzung, als Hintergrund, aber eben, weil er das Verschiedenartige zusammenfasste, dasselbe als Material für sein neues Gebäude benutzend, konnte jene kirchliche Hoheit nur die Bedeutung eines Vergangenen in ihm erhalten, und sein religiöser Aufschwung will daher im Ganzen nicht viel mehr sagen, als bei Goethe die Hinneigung zum Christentum in den letzten Jahren seines Lebens. Er war, wie Goethe, überwiegend weltlich gesinnt; das Schöne zur Erscheinung zu bringen die Aufgabe beider. Beethoven, zwar wie sein Vorgänger geborener Katholik, war viel zu sehr von der modernen Geistesbewegung berührt, die Reflexion bei ihm zu vorherrschend, die Subjektivität in ihm viel zu mächtig, als dass er der Gewalt kirchlicher Objektivität sich hätte hingeben können. Sein Christus ist ein durchaus weltlicher Held, der sein Urbild auch nicht entfernt erreicht, die letzte grosse Messe aber zeigt

neben hohem Aufschwunge und einer hier und da katholischen Färbung zugleich doch ein gewisses Haschen nach Originalität der Auffassung und das Uebergewicht subjektiver Willkür, Eigenschaften, welche den seligen Regionen wahrhaft kirchlicher Kunst ewig fern bleiben müssen. Es ist die Religion der Zukunft, die darin schon sich ankündigt, und darum natürlich, wenn die einzelnen Seiten mehr oder weniger noch im Kampf mit einander befangen sind, wenn eine organische Verschmelzung derselben fehlt. Unseren Grossmeistern der Neuzeit liegen die kirchlichen Stimmungen früherer Jahrhunderte völlig fern; so unendlich sie die Vorzeit im Weltlichen, in der Oper und Instrumentalmusik überragen, so unendlich hoch steht jene im Kirchlichen über ihnen. Haydn täuscht sich selbst. Im Aeusseren hängt er fest an den Satzungen der Vorzeit; im Inneren ist eine völlig neue Welt entstanden. Mozart schreitet mit Bewusstsein hinaus über diese Schranken; zur eigentlichen Entzweiung, die seiner harmonischen Seele fern liegt, gelangt er nicht. In Beethoven ist der Bruch ausgesprochen. Er ist niedergefahren zur Hölle, die ganze Skala weltlicher Vermittelungen hindurch, aber Beethoven steht zugleich der Hoheit früherer, kirchlicher Anschauung am nächsten, denn schon ist in ihm der Kreis vom Himmel zur Erde zurück zum Himmel durchlaufen und er hat zuletzt noch prophetisch ausgesprochen, wonach das Jahrhundert ringt, ein Himmelreich auf der Erde. — So erblicken wir, was sich schon äusserlich, in dem äusseren Leben unserer Meister darstellte, einen Fortgang von der Beschränktheit eines gemütlichen Daseins, von innerer Glückseligkeit und Zufriedenheit mit dem Bestehenden, zu Kampf und gewaltiger Leidenschaft, einen Fortgang von naiver, bewusstloser Aeusserung zu bewusster Selbsterfassung, einen Fortgang, welcher immer siegreicher die innere Welt des Subjekts dem Ueberkommenen gegenüberstellt. Wir treten heraus aus der sicheren Gewohnheit des Daseins, mit allen Zweifeln des modernen Bewusstseins ringend.

Haydn nahm hinsichtlich seiner musikalischen Bildung seinen Ausgangspunkt vom Praktischen und zwar vom gemeinsten, handwerksmässigsten desselben. Wie der Lehrling eines Stadtmusikus begann er damit, alle Instrumente notdürftig spielen zu lernen. Es waren äussere Veranlassungen, welche ihn zur Komposition führten, wiewohl er von Jugend auf aus Naturdrang und ohne Unterweisung sich darin geübt hatte, und mehr instinktartig gelangte er zum Höheren, Dichterischen der Kunst; sein Genie lehrte ihn, ihm selbst fast unbewusst, immer Tieferes aussprechen, und

dies in immer grösserer Vollendung. Aber sein Mittelpunkt blieb stets das Praktische; er fasste fortwährend seine Kunst von der praktischen Seite, völlig unberührt von Spekulation und Aesthetik, und er ist darum, im Vergleich mit seinen Nachfolgern, noch Musiker im engsten Sinne zu nennen. Mozart's Vater war gebildeter als jene Männer, mit denen Haydn in früherer Zeit genauer verkehren konnte. Der Sohn wurde durch ihn früh gewöhnt, Theorie und Praxis zu verbinden und eben so zum Technischen, wie zum Dichterischen hingeleitet. Wenn daher bei Haydn der Genius sich nur instinktartig offenbart, so erblicken wir bei Mozart das schönste Gleichgewicht von Reflexion, Kunstbewusstsein einerseits und Naturkraft andererseits. War Haydn unbewusst Dichter, so war es Mozart schon so sehr mit Bewusstsein, dass er nicht allein kleinere Mängel seiner Textdichter ergänzte, sondern selbstthätig und schaffend bei der dichterischen Arbeit auftrat. Beethoven zeigte schon früh Hang zur Spekulation, zum Denken über die Kunst, Hang zur Grübelei, zur Opposition, überhaupt ein überwiegend bewusstes Schaffen. Bei ihm tritt, namentlich in seiner späteren Epoche, Reflexion sehr entschieden hervor. Was aber den poetischen Gehalt seiner Werke betrifft, so ist er derjenige, welcher die bei Mozart von technischen Schranken noch gebundene und unter das Gesetz verständig-logischer Ausarbeitung gestellte Instrumentalmusik mehr und mehr emanzipierte. Er ist am wenigsten Musiker im engeren und beschränkteren Sinne; er nähert die Tonkunst einer höheren Geisteswelt und befähigt dieselbe, in der reinen Instrumentalmusik mit möglichster Bestimmtheit poetische Seelenzustände auszusprechen. — Haydn hatte auch in Dingen, die seine Kunst nicht unmittelbar berührten, nur einen gewöhnlichen Unterricht genossen. In späteren Jahren, beim Fürsten Esterhazy, bot sich ihm keine Gelegenheit zu weiterer Ausbildung darin, und als endlich diese vorhanden, war er zu alt, um auf bis dahin ihm ganz Fremdes eingehen und neue Seiten in sich hervorbilden zu können. Mozart, durch die Welt und das Leben gebildet, hatte schon in früher Kindheit die reichsten und mannigfachsten Eindrücke erhalten. Beethoven scheint in früheren Jahren mehr als seine Vorgänger studiert zu haben, wenn auch jedenfalls ohne Plan und Methode. Aber sein Interesse war dadurch auf viele andere, die Kunst nicht unmittelbar berührende Gegenstände geleitet worden, und er trat dadurch der modernen Geistesbewegung näher als seine Vorgänger. Auch was rein musikalischen Unterricht betrifft, war Haydn der am meisten Vernachlässigte. Nur geringe Unterweisung wurde ihm zu Teil und er

musste überall durch sich selbst lernen, überall neu schaffen, während seine Nachfolger auf dem von ihm gelegten Grunde weiter bauen konnten. Haydn's Ansicht von der Kunst war dementsprechend wissenschaftlich durchaus unentwickelt. Wer ihn von seiner Kunst reden hörte, hätte in ihm den grossen Künstler nicht erkannt. Seine theoretischen Raisonnements waren höchst einfach und er reduzierte das meiste auf glückliche Anlage und innere Eingebung. Mozart besass ein bestimmtes Bewusstsein von der Bedeutung der Kunst, wenn auch noch keineswegs im Sinne der modernen Philosophie. Aber früh auf höhere Gesichtspunkte hingeleitet, zeigen viele Aeusserungen, zeigen viele Stellen in seinen Briefen, wie er die grosse Aufgabe des Künstlers sehr wohl erkannt hatte, wie er zugleich im neueren Sinne schon ein sehr trefflicher Kunstkritiker war. In Beethoven's Innerem dämmert als bestimmte Ahnung das moderne philosophische Bewusstsein, welches in der Kunst eine Offenbarung des Göttlichen in der Welt der Erscheinung erblickt und dieselbe berufen weiss, die höchsten Rätsel der Welt zur Lösung zu bringen.

Haydn hatte sich als Komponist im Laufe seines langen Lebens zugleich am wenigsten und am meisten geändert; am wenigsten, was das Innere seiner Werke betrifft: seine heitere, klare, scherzgeneigte Natur hat sich früh ausgeprägt und fortwährend erhalten; am meisten hinsichtlich des Aeusseren. Erst nachdem Mozart seine Hauptwerke geschaffen hatte, gab Haydn sein Grösstes und Bestes, erst später hat er Gebrauch gemacht von allen jenen Steigerungen, welche durch Mozart herbeigeführt worden waren, von dem ganzen durch diesen erschlossenen Reichtum der Instrumente u. s. f., sodass wir eine vor- und nach-Mozartsche Epoche in ihm unterscheiden müssen. Haydn bleibt sich im Inneren, in der Hauptsache, gleich, ändert sich aber im Aeusseren. Mozart hat, wie Goethe, im Inneren die grössten Metamorphosen erlebt; aber es sind alle diese Schwankungen in Gegensätzen eine durch innere Notwendigkeit bedingte organische Entwicklung, ein Durchlaufen einseitiger Richtungen, um zu vollendeten, universellen Schöpfungen zu gelangen. Auch Beethoven hat grosse Metamorphosen in seinem Inneren durchlebt, aber er hat sich weniger entwickelt durch Schwankungen in Gegensätzen, sein Fortgang ist mehr, wie bei Haydn, ein Lossteuern auf das Ziel in gerader Richtung, nur mit dem Unterschied, dass Haydn aus sich heraustritt, sich dem Gegebenen nähert, während Beethoven, entgegengesetzt, sich in sich zurückzieht, sodass wir bei ihm, wie bereits erwähnt, zuerst überwiegend ein Anlehnen an seine

Vorgänger, weiter sodann eine entschiedener herausgearbeitete Eigentümlichkeit, schliesslich aber eine Steigerung derselben bis zur Schroffheit, Ausschliesslichkeit und Opposition erblicken. — Es ist durchaus unrichtig, wenn man meint, die Sonderbarkeit der späteren Werke aus Beethoven's Taubheit allein und äusserlich erklären zu können, wenn man glaubt, dass er anders geschrieben haben würde, sobald der äussere Sinn ihm geblieben wäre. Muss doch der weit geringer Begabte seine Schöpfungen im Inneren ohne äussere Nachhilfe entwerfen können, wenn er einmal mit dem Tonleben sich vertraut gemacht hat, geschweige ein Genius wie Beethoven. Mittelbar aber hat jene Taubheit auf seine Schöpfungen ausserordentlich gewirkt, indem sie es war, welche die von Haus aus in ihn gelegte Neigung zur Absonderung in gewissem Sinne allerdings bis zur Einseitigkeit und Krankhaftigkeit steigerte, dadurch die Reinhaltung und Abgeschlossenheit seiner Eigentümlichkeit ausserordentlich begünstigte, zugleich aber auch durch die Verstimmung, welche sie bewirkte, Ursache wurde, dass wir für den Meister ein gesundes, freudiges Schaffen mehr und mehr verloren gehen, dass wir ihn immer tiefer in das Negative verstrickt sehen, sodass unmittelbar neben seliger Freude die Abgründe des Schmerzes sich vor uns aufthun. Haydn hat am meisten äusserlich aufgenommen, und sich dadurch gesteigert; Beethoven am wenigsten; er hat durch Vertiefung in sich selbst sich gesteigert. Bei Mozart war die gesamte Geschichte Grundlage und Voraussetzung seines Schaffens, jedoch so, dass er diese ganze Ueberlieferung von Haus aus selbständig in sich reproduzierte.

Haydn's Weltanschauung ist darum noch die am wenigsten entwickelte, die am wenigsten reich gegliederte; die Mozart's die umfassendste, universellste, die Beethoven's endlich die vertiefteste, durchgearbeitetste. Haydn's heiterer, kindlich naiver Natur sind die Abgründe irdischen Schmerzes fast ganz verdeckt; für ihn ist die negative Seite des Lebens fast noch garnicht vorhanden, er ist das sorglos am Rande des Abgrunds spielende Kind. Beethoven kämpft in seinem Inneren, er geht ein auf das Negative, auf den Schmerz der Welt und nur, wenn alle Widersprüche zur Darstellung gekommen sind, gelangt er innerlich zur Versöhnung. Mozart ist von Haus aus in sich versöhnt; für ihn sind solche Kämpfe, ist solches Eingehen in Kontraste und Widersprüche, ist diese Dialektik der Empfindung weniger oder nicht vorhanden. Auch er zwar scheut sich nicht, einzugehen auf tiefere Widersprüche; aber seine Werke bringen nicht den Kampf und

endlichen Sieg, wie die Beethoven's, wo die Versöhnung Resultat des Kampfes ist, zur Anschauung; seine Werke stehen von Haus aus auf dem Standpunkte der Versöhnung; der Kampf ist schon vollbracht und liegt gewissermassen hinter dem Werk als Voraussetzung. Haydn und Mozart sind noch in Einheit mit allen Mächten des Daseins, mit Staat und Kirche. Der Umstand, dass sie noch mit allen Regungen ihres Inneren festwurzeln in dem Bestehenden, hält sie gefangen und lässt sie zu einer tieferen Entzweiung nicht gelangen. Beethoven ist die losgerissene, auf sich selbst gestellte Subjektivität, die sich immer mehr in sich abschliesst und zu einer eigenen Welt erweitert. Diese Beschränkung auf sich verleiht ihm jenen tiefen Ernst, welcher als eines der charakteristischsten Merkmale sogleich bei ihm uns entgegentritt. Es fehlt ihm jene behagliche Lust, die aus Lebensgenuss, aus der vollen Hingebung an die Welt entspringt. Zugleich aber ist mit dieser Isolierung ein Umschlagen in das andere Extrem, ein Aufjauchzen höchster Freude, gelingt es ihm einmal, sich von sich zu befreien, gegeben, ein Wogen der Leidenschaft, welches dem stets masshaltenden Mozart fremd ist. Darum erblicken wir in ihm jenen erhabenen Zug, der ihn mit heiligem Schauer erfüllt und uns den Tondichter in Verzückung versunken darstellt, und auf der anderen Seite ein derbkomisches, handgreifliches, volksmässiges Element, darum jene Lust, welche den Schmerz zur Voraussetzung hat. Wenn Mozart noch alle Gegensätze zusammenhält und dieselben mit Freiheit beherrscht, frei schaltend mit ihnen als dem Material seiner Darstellung, als Künstler über ihnen schwebend, obschon natürlich zugleich auch von ihnen erfasst, wenn Haydn die Gegensätze nur spielend berührt, die Möglichkeit einer Entzweiung andeutend, indem er leichthin dieselben einander gegenüberstellt, ohne aber darauf wirklich einzugehen, so erblicken wir Beethoven persönlich ergriffen und persönlich mit fortgerissen, bestimmt, alle Schwankungen in seinem eigenen Selbst zu durchleben und dieselben bis zu ihrer Spitze zu verfolgen; wir erblicken den Kampf des Endlichen und Unendlichen und das Ringen dieser Gegensätze in einer der grössten Persönlichkeiten der Welt. Haydn, der schalkhaft sich jedem Kampfe Entziehende, ist der grösste Meister des Scherzes und der Laune; Beethoven, der Schmerzdurchwühlte, der Komponist des Humors. Will man den Vergleich weiter fortsetzen, und auch Mozart in diesem Sinne ein ähnliches Prädikat beilegen, so kann man sagen, er, der mit künstlerischer Freiheit und Ruhe alles Beherrschende, sei der Tondichter der Ironie. Die neuere Kritik auf dem Gebiet der

Poesie und Wissenschaft hat den Begriff der Ironie zur Geltung und Anwendung gebracht. Man kann diesen Begriff in demselben Sinne, in welchem er dort gebraucht wird, auf Musik übertragen und damit diese scheinbare Kälte des grossen Künstlers bezeichnen, der zufolge derselbe zwar mit tiefstem Herzen bei seiner Schöpfung beteiligt ist, aber doch frei und unabhängig über dem Ganzen schwebt, jene Kälte, welche ihn befähigt, das gesamte Werk frei aus sich zu entlassen, den Zusammenhang zwischen Schöpfer und Schöpfung zu durchschneiden und die letztere als eine eigene Welt hinzustellen, jenen grossartigen Ueberblick, welcher mit dem grössten Reichtum der Kunstmittel sich umgiebt und dieselben dessenungeachtet spielend zu beherrschen weiss.

Die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts rief in Deutschland fast in allen Regionen des Geistes die höchsten klassischen Leistungen hervor; auf allen Gebieten entfaltete sich die hervorragendste, fruchtbringendste Thätigkeit. Philosophie und Naturwissenschaften, Poesie und Kunstkritik nahmen gleichzeitig einen Aufschwung, welcher jetzt auf weltlichem Gebiet so Gewaltiges erzeugte, wie einige Jahrhunderte früher auf religiösem. So Grosses indes damals angebahnt wurde, nach so verschiedenen Seiten hin neue Interessen der Geister sich bemächtigten, die Richtung auf den Staat blieb noch ganz ausgeschlossen. Alles, was geleistet wurde, war eine Frucht des Vorausgegangenen, ein Resultat der vorhandenen Zustände, die als unbezweifelte, unangefochtene Grundlage zur Voraussetzung dienten. Auf die praktische Gestaltung des Lebens richtete niemand den Blick. Insbesondere war der grösste aller damals wirkenden Männer, der höchstbegabte und in jeder anderen Beziehung geistig freie G o e t h e in politischer Beziehung ganz in den Vorurteilen seiner Zeit befangen, und verkannte ganz die ewige Wahrheit und Berechtigung jener Freiheitsideen, welche damals, freilich oft entstellt und verzerrt auftretend, zuerst Boden zu gewinnen suchten. Es war dies seine Achillesferse, seine endliche Seite, in der er sich — scheinbar wenigstens — nicht erhob über den Horizont eines jeden anderen Spiessbürgers. Auch G o e t h e zwar ist im grossen und ganzen durchaus nicht als jener engherzige Reaktionär zu betrachten, wie ihn die Trivialität darzustellen liebt; der Schluss seines „Faust“ unter anderem neben vielen sonstigen Stellen zeigt, wie freisinnig er dachte, wie der Gehalt seiner Zeit auch in dieser Beziehung in ihm lebendig war; aber die u n m i t t e l b a r e Beteiligung fehlte ihm, das spezielle Interesse, vielleicht infolge der Höhe seines Standpunktes, die ihn hinderte, in einzelnen Zeitströmungen ganz aufzugehen, sodass es

den Anschein gewinnt, als ob diese Seite ganz mangele, ja als ob er einseitig dagegen sich verhärte. Die Richtung auf das Politische blieb sonach noch ganz ausgeschlossen, trotz des ausserordentlichen geistigen Aufschwunges des deutschen Volkes, und allgemeine nationale Interessen schlummerten noch sehr versteckt in der Tiefe des Bewusstseins. Der Einzige Schiller feierte in seinen Werken den künftigen grossen Aufschwung der Völker. Für die Mehrzahl bedurfte es erst einer nachdrücklichen, gewaltsam eingreifenden Erregung, wie sie die Napoleonische Herrschaft und die Befreiungskriege brachten, um Deutschland aus seiner Erstarrung zu wecken.

Die Zustände, welche dieser Erhebung vorangingen, erklären auch die Schöpfungen Mozart's, dieses rein Menschliche in ihnen, diese künstlerische Rundung und Abgeschlossenheit. Es ist nicht das patriarchalische Stillleben Haydn's in den Mozart'schen Werken, aber auch noch keineswegs das leidenschaftliche Kämpfen und Ringen Beethoven's. Mozart und seine gesamte Schule gehören in ihrem Wesen dem vorigen Jahrhundert an; Mozart ist der Goethe unserer Musik; die Weltanschauung beider ist in dieser Beziehung dieselbe. So wie Goethe und seine Schule den Zeitinhalt vor der Revolution, den Inhalt jener Zeit nach allen wesentlichen Beziehungen, nur mit Ausschluss jener politischen Richtung, poetisch ausgeprägt haben, so hat auch Mozart — bewusstlos — dieser Richtung gehuldigt. Beide zwar vermochten dem Andrange des Neuen, das schon seit langen Jahren in den Gemütern keimte, nicht völlig sich zu entziehen. Goethe aber wendete sich mit Bewusstsein ab, während Mozart, sich allen Einflüssen hingebend, soweit Empfänglichkeit dafür in ihm vorhanden war, doch zu tief in dem Bestehenden wurzelte, durch seinen frühen Tod auch der weltumgestaltenden That schon entrückt war, als dass mehr als nur die Morgendämmerung der Zukunft ihm hätte erscheinen können. Beide haben im wesentlichen den damaligen fertigen, noch nicht durch Zweifel angefochtenen Weltzustand zur Voraussetzung. Wie Goethe nach politischer Seite hin beschränkt zu sein scheint, so ist auch Mozart's, des Oesterreichers, Horizont in ähnlicher Weise begrenzt. Beethoven ist der Komponist des neuen, durch die Revolution hervorgerufenen Geistes, er ist der Komponist der neuen Ideen von Freiheit und Gleichheit, Emanzipation der Völker, Stände und Individuen. Er ist der Schiller unserer Musik, wenn auch vorzugsweise nach Seite des Inhalts, weniger in künstlerischer Hinsicht, wo er mit Shakespeare, auch wohl mit Jean Paul verglichen werden kann, jedenfalls unseren Schiller weit überragt. Haydn findet nicht

ein so bestimmtes Gegenbild in einer Persönlichkeit der Litteratur, wie denn auch bei den angeführten Parallelen neben Gleichartigem grosse Verschiedenheiten nicht zu übersehen sind. Haydn's Stellung ist aber in mehrfacher Beziehung verwandt mit der Wieland's, wie die Gluck's mit der Lessing's, und seine Richtung erstreckt sich am weitesten zurück in das vorige Jahrhundert. Man kann diesen Vergleich aussprechen, ohne damit das keusche Innere des ersteren mit der wenn auch oft mehr scheinbaren Unsittlichkeit des letzteren auf eine Stufe zu stellen. Beiden ist nicht bloss gemeinschaftlich, dass sie die Widersprüche der Welt nur oberflächlich, heiter tändelnd berührten, ohne sie zu einer wirklichen Lösung durchzuarbeiten, beide haben auch insofern eine verwandte kunstgeschichtliche Bedeutung, als sie berufen waren, die Starrheit des Ausdrucks bei Klopstock, Lessing, Bach, Gluck zu mildern und für den Ausdruck und die Erscheinung der höchsten Schönheit vorzubereiten. Es ist überhaupt nicht ohne Interesse, für unsere grossen Tonkünstler Gegenbilder in der Litteratur zu suchen, mit Vorsicht natürlich, und ohne die Parallele zu weit fortzusetzen.

Mozart und Goethe sind Künstler im engeren Sinne. Beiden ist erstes Gesetz, den Forderungen der Kunst Genüge zu leisten, beiden ist die Kunst ein abgeschlossenes Gebiet, beide interessiert ein Inhalt vorzugsweise insoweit, als er sich zu künstlerischer Darstellung eignet. Beiden gilt es daher hauptsächlich, einen rein menschlichen Inhalt zur Darstellung zu bringen. Das Grosse und Herrliche, das Unübertroffene beider ist die dichterische Kraft, objektiv ausgeprägte Charaktere zu schaffen, lebendige, auf ihren eigenen Mittelpunkt gestellte, von der Subjektivität des Schaffenden getrennte, aus der dichterischen Werkstatt mit Freiheit entlassene Persönlichkeiten. Mozart hat darin das Grösste geleistet unter allen Tonkünstlern vor und nach ihm, Goethe hat einzig an Shakespeare einen Rival. Beethoven und Schiller sind bei ihren Schöpfungen mit ihrem tiefsten, innersten Selbst beteiligt. Das, was sie aussprechen, ist ihr eigenster Inhalt, ihr persönliches Interesse. Es sind weniger die Rücksichten künstlerischer Darstellung, welche sie bestimmen, für einen Inhalt sich zu interessieren, es ist ihre persönliche Sympathie dafür, es ist der Drang, sich selbst auszusprechen. Beiden gelingt daher die objektive Charakteristik weniger; beide offenbaren die Unendlichkeit der eigenen Brust, entbehren aber der Mannigfaltigkeit des Ausdrucks in jenem eben bezeichneten Sinne, wo es sich darum handelt, Gegebenes, Gestalten der wirklichen Welt darzustellen.

— Wohl ist auch das, was Goethe und Mozart ausgesprochen haben, ein wesentlicher Teil ihrer Natur gewesen, aber sie hatten dabei vorzugsweise das künstlerische Interesse, diesen Inhalt aus sich herauszusetzen, um dann daraus sich zurückziehen und in neue Entwicklungsstufen eintreten zu können. Beethoven's und Schiller's Entwicklung dagegen ist eine immer tiefere Erfassung ihrer eigenen Persönlichkeit, eine immer vollkommenere Lösung der gleich anfangs gestellten Aufgabe; beide sprechen sich selbst aus, während jene überhaupt nur Seelenstimmungen, objektive Zustände zur Darstellung bringen. Bei Mozart's und Goethe's Werken haben wir stets die Anschauung der Sache, sodass wir den Künstler darüber vergessen; bei Beethoven und Schiller stets die Anschauung einer künstlerischen Persönlichkeit, nicht der Sache, die Anschauung einer subjektiven Welt. Diese Beteiligung des eigenen Selbst an ihren Kunstschöpfungen ist die unaussprechliche Gewalt in denselben, ist das, was beide Künstler zu Männern der Neuzeit macht, während Goethe und Mozart aus dem entgegengesetzten Grunde der Bewegung der Neuzeit ferner stehen. Bei jenen steht das Interesse an dem Stoff in gleicher Linie mit dem an der künstlerischen Darstellung, und dies erzeugt jenen tiefen sittlichen Ernst, welcher z. B. Schöpfungen wie „Don Juan“, „Figaros Hochzeit“, „Wilhelm Meister“ für beide unmöglich gemacht hätte.

Erst die Napoleonische Herrschaft und der dadurch hervorgerufene nationale Aufschwung brachte die gebieterische Notwendigkeit, alle Privatinteressen bei Seite zu setzen und der Gesamtheit sich zum Opfer zu bringen, erst jetzt lernte das Individuum seine höhere Aufgabe im Dienst des allgemeinen erkennen. Jetzt fielen die alles trennenden, hemmenden Schranken, und das deutsche Volk begann mit dem fortschreitenden Geist der Geschichte zu sympathisieren. Mozart und Goethe stehen noch auf dem Standpunkt jener früheren Partikularität. Beide bewegen sich in den individuellen Stimmungen des Herzens. Dort, auf dem Boden alter Behaglichkeit, war es möglich, ruhig Gestalten zu bilden und sich in die Anschauung derselben zu versenken. Die künstlerische Aufgabe entsprach dem allgemeinen Weltzustand. Hier ist die deutlich gezogene Linie, welche den Horizont beider begrenzt. Jetzt ist das Individuum hereingezogen in die Kämpfe und selbst beteiligt. Das schöne Mass, die ruhige, objektive Haltung ist verloren gegangen. Beethoven, der Komponist dieses neuen Geistes, schreitet hinaus über diese von dem damaligen Weltzustand gesteckten Schranken, und so wie er gegen Mozart an Reichtum

der Gestalten weit zurücksteht, so überragt er ihn eben so sehr durch den grossen, umfassenden Gesichtskreis, den er uns eröffnet. Beethoven erhebt sich über alle jene Beschränkungen und ist eingetreten in die allgemeine Bewegung. Er ist der Ausdruck jenes neuen Bewusstseins, die höchste Aufgabe in einem Leben im ganzen und der Unterordnung der eigenen Persönlichkeit unter dasselbe zu finden, und als tiefbedeutsam tritt uns dementsprechend das Populäre seiner Gesinnung, das durchaus Anspruchslose, Demokratische derselben entgegen. Haydn ist der Mann aus dem Volke, der sich nicht über die Sphäre desselben zu erheben wagt; für Mozart, der vorzugsweise Künstler war, treten diese Beziehungen zurück; er steht dem Geringsten, wie dem Höchstgestellten gleich nahe; seine rein künstlerische Stellung schliesst jeden anderen Gesichtspunkt aus; Beethoven tritt mit Bewusstsein auf die Seite des Volkes; in ihm ist gleich sehr soziale, wie künstlerische Aristokratie überwunden. Auch Mozart, auch Goethe waren, wie jeder Höherbegabte, innerlich anspruchslos. Jene Worte des Faust:

Vor andern fühl' ich mich so klein
Und werde stets verlegen sein,

sind das eigne, tiefste Erlebnis des Dichters. Aber es ist dies die Bescheidenheit des Künstlers, der seinem Ideal je näher desto ferner, bei den ewigen inneren Schwankungen, denen er unterworfen, jede in sich geschlossene, praktische Existenz über sich zu stellen geneigt ist; eine ganz andere, höhere ist jene Anspruchslosigkeit Beethoven's, die den Grundzug seines Wesens und die tiefste Eigentümlichkeit bildet. Da ist das neue Bewusstsein von der gleichen Berechtigung jedes anderen, das Bewusstsein, welches sich am höchsten gehoben fühlt, wenn es jede stolze Ueberhebung in sich siegreich überwunden hat, da sind Stimmungen, welche auf ein Jahrhundert in die Zukunft hinausgreifen. —

Ich bezeichnete die Entwicklung Haydn's und Beethoven's als ein Lossteuern auf das Ziel in gerader Richtung, nur mit dem Unterschied, dass Haydn aus sich heraustritt, sich dem Gegebenen nähert, während Beethoven, entgegengesetzt, sich zurückzieht; ich bezeichnete ferner Haydn's Weltanschauung als die am wenigsten entwickelte, die Beethoven's als die durchgearbeitetste, vertiefteste. Mozart's Fortgang nannte ich Bewegung in Gegensätzen, ein Durchlaufen einseitiger Richtungen, um auf diese Weise zu den höchsten, universellsten Schöpfungen zu gelangen, Mozart's Welt darum die umfassendste, universellste.

Haydn erfüllt und steigert sich durch äussere Einflüsse, ohne, streng genommen, innerlich ein anderer zu werden; er sucht für die gleich anfangs ihm vorgezeichnete Richtung nur den immer entsprechenderen Ausdruck. Die klarste Ausprägung erlangte seine Weltanschauung in den beiden Oratorien, die der Begeisterung seines Greisenalters ihre Entstehung danken. Mozart's Aufgabe war in rein künstlerischer Hinsicht die Erreichung jenes Zieles, welches die gesamte vorausgegangene Entwicklung der Tonkunst ihm gesteckt hatte, jenes Zieles, welches in einer Weltmusik bestand, die die Stile aller Nationen in sich zu einem höheren Ganzen vereinigte. Dementsprechend sehen wir, wie er, von Italien seinen Ausgangspunkt nehmend und auf diesem Boden heimisch, dann den Bahnen Gluck's, später dem Ideal einer rein deutschen Oper zustrebt, bevor er in seinen grössten Schöpfungen alle Eigentümlichkeiten zu einem organischen Ganzen vereinigte. Der Fortgang in Beethoven's Entwicklung besteht in einer immer grösseren Vertiefung des Subjekts in sich selbst, in einem immer entschiedeneren Heraustreten aus dem Bestehenden. Von Haus aus in sich abgeschlossen und auf sich selbst gestellt, zeigt er sich anfangs noch erfüllt und durchdrungen, zeigt er sich gestählt und gekräftigt von einem objektiven, allgemeinen Inhalt. So ist die heroische Symphonie ein Held, ein himmelstürmender Titan, sie tritt vor uns hin als eine grosse, gewaltige Persönlichkeit, überall Kraft offenbarend. Nicht mehr in die Sache werden wir versenkt, wie bei Mozart; die Sache erscheint als der Inhalt einer Persönlichkeit, als eingegangen in dieselbe, die Persönlichkeit als das Gefäss für jene; aber die Sache ist noch vorhanden, sie erfüllt und beherrscht die Persönlichkeit. Auffallend weicher in der Gesamtstimmung ist die C-moll-Symphonie. Es ist nicht die heroische Kraft, nicht das siegreiche Heldentum hier zu finden, wie dort, nicht mehr jene Persönlichkeit, welche eine Welt zum Kampfe herausfordert. Schon haben passive Seelenzustände Raum gewonnen, schon hat der Meister sich in sich zurückgezogen, jenen Inhalt, von welchem er früher als seinem eigenen erfüllt war, die Welt allgemeiner Stimmungen, als eine fremde aus sich ausscheidend, heraustretend aus der ungeteilten Einheit beider Seiten in die Entzweiung. Schon stellt sich uns das Selbst des Künstlers isoliert dar, nach Versöhnung ringend mit jener Welt allgemeiner Stimmung, schon ist der Bruch entschieden. Einmal auf diesem Punkt angekommen, ist ein Stillstand nicht möglich. Die Entzweiung in seinem Inneren wird grösser. Wir erblicken in den letzten Werken das Selbst des Künstlers in krankhafter Vereinzelung, wir erblicken die Verzweiflung

des ganz Vereinsamten, der sich von aller Welt verstossen glaubt und sich auf den engsten Kreis seines Inneren zurückgezogen hat. Keine Spur mehr von der Kraft des früheren Beethoven zeigt sich, keine Spur von der stolzen Herrschergewalt desselben. Um so grösser aber ist der Kampf und das Ringen nach Versöhnung, um so leidenschaftlicher die Sehnsucht nach Hingebung und nach dem Aufgehen in dem Allgemeinen. Dieses höchste Schauspiel bereitet uns die neunte Symphonie. Das, was anfangs in dem Inneren des Künstlers noch in eine ungeteilte Einheit zusammengefasst war, hat sich in Gegensätze auseinandergelegt, und erst durch diese Gegensätze hindurch wird es möglich, zur Versöhnung zu gelangen. Dafür aber auch ist die neue, vermittelte Einheit, welche als Resultat hervorgeht, das Gewaltigste, was Beethoven geschaffen hat, das Tiefste, was auszusprechen der Tonkunst bis jetzt gegeben war; das ist eine Entwicklung, zu der kein Vorgänger vorgedrungen ist, und es ist nur die Langsamkeit der Einsicht und die Trivialität, welche in musikalischen Dingen vorwaltet, wenn erst jetzt, vierzig Jahre nach des Meisters Tode, nach und nach ein tieferes und allgemeineres Verständnis erwacht ist.

Mit dem Hervortreten des Subjekts aus dem Gegebenen, mit dem Heraustreten aus der Starrheit früherer Zustände hat auch den Menschen der Neuzeit der Sinn für die Natur mehr und mehr sich erschlossen. Erst der Neuzeit war es vorbehalten, dem Leben der Natur näher zu treten, sowohl unmittelbar, beobachtend — in der Naturwissenschaft, als auch erkennend — in der Philosophie. Jene tiefe Anschauung, welche in der Natur den Geist ahnt und in ihr ein Abbild des Höchsten erkennen lernte, jene tiefe Anschauung, welche in der Natur analog dem Kunstwerk des menschlichen Künstlers ein Kunstwerk des höchsten Künstlers und den Reichtum seiner Phantasie bewundert, ist ein Resultat der Neuzeit. Beethoven teilte diese Richtung in ihrem tiefsten Grunde, hierin mit Goethe verwandt, während Mozart, weniger berührt von derselben, vorzugsweise in der Sphäre des Menschlichen sich bewegt, die Natur nur als ein Mittel der Anregung für sein Inneres benutzend, und Haydn, weit entfernt von jeder Entzweiung und in unmittelbarer Einheit mit der Natur, selbst noch als eine Stimme aus derselben zu betrachten ist. Für Mozart ist die Natur ein fremderes, entlegeneres Gebiet; Beethoven kehrt durch die Mozart'sche Fremdheit und Entzweiung hindurch zurück zu derselben; losgerissen zwar, auf sich selbst gestellt, ist sie auch ihm ein Gegenständliches, auch hier ist der Bruch entschieden, aber es ist auch darum in ihm das Ringen nach Versöhnung, die Sehn-

sucht nach Vertiefung in die Natur um so grösser und es wird dieselbe für ihn eine Welt, welche ihm, sobald er sie betritt, stets neue geistige Frische und Gesundheit verleiht. Das ist ein tiefbedeutsamer Zug in Beethoven, eine Eigentümlichkeit, welche in ihm sogleich den modernen Künstler erkennen lässt, und Werke darum, welche davon Zeugnis geben, vor allen die Pastoral-Symphonie, mehrere Stellen in dem Liederkreis „An die ferne Geliebte" u. s. f. sind nicht geringer zu achten, wie noch jetzt die Beschränktheit und Einseitigkeit will, sie gehören zu seinen allerbedeutendsten Schöpfungen. Aus der menschlichen Sphäre Mozart's heraustretend und ohne den grossen Blick jenes Meisters für das Leben, für das Menschliche, auf die Tiefen der eigenen Brust beschränkt, erschliesst sich ihm als Ersatz das Universum, wird er der Dichter der Instrumentalmusik.

Für Haydn, Mozart und Beethoven ist die Liebe der eigentliche Inhalt und der Mittelpunkt ihres Wesens; die verschiedene Weise, in der sie diesen Inhalt aussprechen, ist zugleich das, was sie unterscheidet. Sehr charakteristisch sind in dieser Hinsicht jene Werke, welche als die Endpunkte ihrer Entwicklung diese Eigentümlichkeit am konzentriertesten aussprechen, charakteristisch sowohl durch Verwandtschaft, als durch Verschiedenheit. In Haydn's „Schöpfung" ringt sich die Liebe aus den Mächten des Weltalls als letztes und schönstes Resultat hervor, als Krone der Weltschöpfung; Haydn, der Greis, sang noch die Liebe von Lucas und Hannchen. Mozart ist der Sänger der Liebe im eigentlichsten und speziellsten Sinne; sie auszusprechen, wie sie sich in menschlichen Individualitäten in ihrer Fülle und Unendlichkeit offenbart, war — um dies in der vorigen Vorlesung schon Erwähnte in diesem Zusammenhange zu wiederholen — seine Hauptaufgabe, und darum ist er, wie Goethe, namentlich gross in der Darstellung des weiblichen Herzens, darin schlechthin unübertroffen, einzig dastehend. Was in den ersten Jahren des Kindes Mozart in der rührenden Bitte um Liebe an alle, die sich ihm naheten, sich offenbarte, das ist Gesamtinhalt seines Lebens, zugleich als Grundidee des Werkes in der „Zauberflöte" zu höchster künstlerischer Erscheinung gekommen. In Beethoven ist jene vorhin formell gezeichnete Entzweiung der Kampf des liebenden Gemütes mit allen widerstrebenden Mächten der Welt, der Sieg desselben durch demütige Hingebung im Gegensatz zu seinem heldenmässigen Ausgangspunkt. In seinem „Fidelio" aber ist es, sehr bezeichnend für sein Wesen, die opferfreudige Liebe der Gattin, die er mit unerreichter Grösse und Gewalt dargestellt hat.

Für Haydn, in der „Schöpfung", ist die Liebe eine universelle, eine kosmetische Macht; sie ist das, was die widerstreitenden Elemente des Chaos eint; dort ist noch der dunkle Urgrund der „Schöpfung", aus der sie emporgestiegen, bemerkbar. Sie ist die Freude des Menschengeschlechts am Sichfinden, der erste Dank desselben gegen den Schöpfer, einen Schöpfer, der am sichersten in der Liebe erkannt wird. In den „Jahreszeiten" ist sie eingegangen in menschliche Persönlichkeiten, aber sie erscheint immer noch als natürlicher Zug des Herzens; von der Freude am Dasein bewegt, zeichnet Haydn unschuldige Kinder. Mozart individualisiert die Liebe. Der Reichtum und die Mannigfaltigkeit des Lebens ist vor uns aufgethan. Wir befinden uns auf echt menschlichem Standpunkt. Es ist die Geschlechtsliebe, die zur Darstellung gelangt; es ist die Liebe von ihrer selbst bewussten Individualitäten. Hier nun findet er Gelegenheit, eine ganze Reihenfolge von Gestalten zu zeichnen von der niedrigsten bis zur höchsten Erscheinungsweise. In der „Zauberflöte" namentlich hat er die Liebe in ihren wichtigsten Stufen zur Darstellung gebracht, von Monostatos an, wo er niedrige Wollust unnachahmlich geschildert hat, bis zu allgemeiner Menschenliebe des Sarastro. Es sind die philanthropischen Ideen des vorigen Jahrhunderts, es sind die Lehren des Freimaurer-Ordens, von dem ja die „Zauberflöte" äusserlich einiges entlehnt, die sich in diesem Sarastro verkörpern. Beethoven schreitet hinaus über die Schranken individueller Herzensbeziehungen ebensosehr, wie jener philanthropischen Gesinnung des Sarastro. An die Stelle individueller Charakterzeichnung, an die Stelle bewusster, verständiger Haltung tritt eine alle Schranken niederreissende, frei hervorströmende, erhabene Leidenschaft. Betrachten wir, um dieser wichtigsten Einsicht näher zu treten, den Fortgang der Kunst zwischen Mozart und Beethoven, betrachten wir beispielsweise die Symphonien in C-dur mit der Fuge und C-moll, so erblicken wir dort, wie bei Mozart überall, so namentlich in diesem Werke klar ausgeprägt die Herrschaft des Verstandes; es ist die siegreiche Gewalt desselben, die in dem Finale des erstgenannten Werkes sich geltend macht; es ist die ihrer selbst bewusste Kraft, die Schwierigkeiten auftürmt und sie spielend überwindet, die mit Felsmauern tändelt, als wären es leichte Bälle, es ist die siegreiche Kraft des Verstandes, die überall die klarste architektonische Gruppierung durchzuführen weiss. Beethoven zeigt uns im Gegensatz zu jenem stets übergreifenden Verstand, im Gegensatz zu jener ruhigen, selbstgewissen Herrschaft desselben die Gewalt entfesselter Empfindung, Unterliegen

und Emporringen, Kampf und Sieg derselben, es ist die Macht persönlicher Energie, nicht mehr die eines siegreichen Verstandes, die Macht der Leidenschaft, die auch die ausschliessliche Herrschaft des Verstandes überwindet. Wie nun schon hier bei diesem Beispiel als das Charakteristische Beethoven's sich uns das volle Ausströmen der Empfindung darstellt, während sie bei seinem Vorgänger niedergehalten, in streng abgemessenen Bahnen sich bewegt, so erblicken wir auch im Gegensatz zu jener Humanität des Sarastro, in welcher die Weltanschauung Mozart's kulminiert, im Gegensatz zu jenem verständigen Mass, welches bei Mozart vorherrschend ist, in Beethoven eine entsprechende Erweiterung seiner Weltanschauung, eine Erweiterung, deren Erfassung uns unmittelbar den Mittelpunkt seines Wesens erschliesst. Wir nahen uns der Stufe, von welcher aus wir im stande sind, auf dem Grunde des bisher Gesagten die Wesenheit unserer Meister in ihrer Tiefe zu fassen.

Hier ist der Ort, über Beethoven's neunte Symphonie zu sprechen und zugleich der Standpunkt ihrer Erfassung gegeben. Man ist diesem Werke, wie schon früher bemerkt wurde, neuerdings näher getreten und die unermessliche Bedeutung desselben hat sich der Ahnung bemächtigt; aber seine Grundbedeutung ist noch nicht ausgesprochen worden. Bevor wir zur Erfassung derselben übergehen, ist eine Verständigung über mehrere innere und äussere Eigentümlichkeiten der Komposition notwendig. Was insbesondere den letzten Satz betrifft, denn um diesen handelt es sich hier vorzugsweise, so gewinnt man sofort die Anschauung, wie Beethoven in demselben übermächtigen Drange aller Fesseln sich entledigt, alle Schranken, welche die Kunst bis dahin festhalten zu müssen glaubte, durchbrochen hat. Es ist ein Vorgehen bis an die äussersten Grenzlinien des Möglichen, im Aeusseren, den Mitteln des Ausdrucks, wie in der formellen Gestaltung überhaupt und dementsprechend im gesamten Inhalt, und von dem Standpunkt der vorangegangenen Kunstentwicklung aus ist allerdings zu sagen, dass Geist und Stoff, Inhalt und Form nicht sich decken, sondern im Gegenteil auseinanderfallen. In dem Ringen nach einem bis dahin Unerhörten geschieht es, dass der Inhalt die frühere Form zerbricht. Es ist sonach in gewissem Sinne richtig, wenn man von dem alten Standpunkt aus etwas Ungeheuerliches darin gefunden hat; andrerseits aber ist es nicht nur um nichts weniger, sondern sogar im höheren Grade berechtigt, wenn unsere Zeit darin die Morgenröte einer neuen glänzenden Periode, einen Wendepunkt in der Entwicklung der Instrumentalmusik erblickt. Anstoss gegeben

hat früher namentlich die Verbindung der Worte mit der reinen Instrumentalmusik. Diese Verbindung indes ist vollständig zu rechtfertigen; sie ist begründet in der Idee des Werkes, sie ist zugleich durch den geschichtlichen Gang der Instrumentalmusik, insbesondere bei Beethoven, mit Notwendigkeit gegeben. Die Instrumentalmusik schreitet fort von dem Unbestimmten zum Bestimmten, von einer allgemeinen Erregung zu der Darstellung ganz bestimmter Seelenzustände, und so ringt sich das Wort endlich als letzte Bestimmtheit heraus, nicht als das, was vor dem musikalischen Schaffen schon vorhanden gewesen wäre, sondern als ein Resultat, das aus der Konzentration der musikalischen Empfindung sich ergiebt, weit verschieden sonach von der Richtung, welche neuerdings sich Bahn gebrochen hat, und bei der ein bewussteres Element beim Schaffen allerdings zugleich mit thätig ist, indem zum Teil eine Uebertragung bewusster Vorstellungen in das Bereich der Musik stattfindet. Hier demnach ist die Bestimmtheit der Vorstellung gleich von Haus aus vorhanden. Auf dem früheren Standpunkte dagegen ist es unrichtig, mindestens sehr abseits liegend, darüber nachzugrübeln, was der Autor bei einer Symphonie sich wohl gedacht, welche bewusste Vorstellungen er zu Grunde gelegt haben möge. Dort wurzelt noch alles ausschliesslich in der rein musikalischen Empfindung. Erst bei den Werken der neuesten Schule, wie gesagt, findet ein Anknüpfen an bestimmte Vorstellungen statt. Beethoven ist in diesem Sinne der Mann des Ueberganges, in dem sich diese Richtung vorbereitet, und so ist auch das Wort in der neunten Symphonie nicht das Primäre, wie etwa in einem Werke der Gesangsmusik, sondern das Sekundäre, Untergeordnete, das, was hinzutritt, um der immer mehr sich zuspitzenden Enpfindung endlich die letzte Bestimmtheit zu verleihen, das Resultat, die Lösung des Rätsels, nicht das Objekt, welches die künstlerische Begeisterung weckt. Gehen wir nach diesen Vorbemerkungen über zur Betrachtung des Inhalts, so hat u. a. A. B. Marx früher schon darauf aufmerksam gemacht, wie Beethoven in früheren Jahren ein zutraulicher, liebevoller Jüngling gewesen, wie ihn sodann sein drückendes Unglück, von den Menschen sondernd, tiefer in die Welt der Instrumente eingeführt habe, wie er nun ein Einsiedler mitten in der Gesellschaft, ein Ausgeschlossener geworden sei, ohne dass die Stimme liebenden Verlangens in ihm zu verstummen vermochte; er habe nicht scheiden können, ohne seine Sehnsucht nach der Menschheit noch einmal auszusprechen; dies sei in der neunten Symphonie geschehen, dies die Bedeutung des Werkes. Die angedeutete Ansicht ist vollkommen

richtig, und die erste, notwendige Erkenntnis, um Eingang in das Werk zu finden, fasst aber von dem Standpunkt psychologischer Beschreibung und rein subjektiv, was, in seiner objektiven Bedeutung erkannt, als die Lösung einer Frage erscheint, welche das Jahrhundert beschäftigt. Es ist in Beethoven's neunter Symphonie das Höchste und Herrlichste niedergelegt, wozu ein Mensch sich aufgeschwungen; es ist nicht die Liebebedürftigkeit des einzelnen Menschen; das Subjektive ist nur die nächste Seite; Beethoven hat objektiv ein Evangelium der Menschheit ausgesprochen, jenes Evangelium, welches vor achtzehn Jahrhunderten der brachte, der zuerst berufen war, die Weltaufgabe zu lösen. Keiner ist jener ersten That an Hoheit so nahe gekommen, keiner hat diese weltumfassende Liebe selbstschöpferisch aufs neue so auszusprechen vermocht. Es ist bei tiefster Weltlichkeit in dieser Musik zugleich die höchste Religiosität, die freilich nur erst von wenigen verstandene Religion der Zukunft, die nicht erst von der Ueberlieferung einen Himmel zu erbetteln braucht, diesen Himmel in eigener Brust hegt und trägt. Beethoven wird in der neunten Symphonie christlich, wie die modernen Bestrebungen tiefchristlich sind, wenn sie auch in weltlicher Gestalt auftreten. — Man erinnere sich ferner des früher Gesagten über Beethoven's Individualität, über das Populäre, Anspruchslose seiner Gesinnung. Es ist in dieser Musik die tiefste Entäusserung seiner selbst, die tiefste Demut, nicht eines Menschen, der Unglück hatte und sich gedrückt fühlte, es ist die Lösung der grossen Zeitfrage darin, der Frage nach der Stellung des Menschen zum Menschen, es ist, als ob in der früheren Kunst noch eine Schranke bestanden hätte, die nicht unmittelbar Herz zu Herzen dringen liess, eine Schranke, die Beethoven durchbrochen hat, es ist das Bewusstsein, was endlich als Resultat der ganzen geschichtlichen Bewegung hervorgehen muss, jenes Bewusstsein, das, zuerst offenbart, durch alle Entwicklungsstufen hindurch endlich als ein echt Menschliches, Natürliches aufzutreten berufen ist, jenes Bewusstsein, das dem einzelnen das einzig würdige Verhalten, seinen Nebenmenschen gegenüber, anweist, und wogegen aller weltgebietende Stolz, alle Herrschsucht der Vorzeit, wenn diese Eigenschaften auch grossen Persönlichkeiten innewohnten, zurücksinkt als etwas Eitles und Nichtiges. Darum jene einfache, höchst anspruchslose, volksmässige Behandlung des Schiller-schen hochfliegenden Hymnus, dieser äusserste Kontrast zwischen Musik und Worten, welche letztere durch die erstere an Hoheit der Anschauung unendlich übertroffen werden. Darum jenes Ringen in der ganzen Musik, denn es gilt in der That der Lösung der höch-

sten Frage. Hier ist das Ziel Beethoven's, das ist der höchste Aufschwung, den er genommen hat. Der grosse Schritt ist gethan; in der früheren Weltanschauung, auf dem Standpunkt der Humanitätslehren des vorigen Jahrhunderts, eine Gesinnung, welche wohlwollend gewährt, ohne zu völliger Hingebung zu gelangen; hier eine Gesinnung, welche verzichtet, weil jede stolze Erhebung zuletzt doch nur anmassliche Beschränktheit ist, eine Gesinnung, welche sich am höchsten gehoben fühlt, wenn sie zu dem Bewusstsein, einfach Mensch zu sein, herabgestiegen ist. Immerhin mag der Inhalt jener Symphonie in Verbindung gebracht werden mit allen Fragen der Zeit. So weit ab jene Fragen der Tonkunst scheinbar stehen, so nahe berühren sie die Schöpfungen Beethoven's. Es ist, freilich in einem edleren und höheren Sinne als gemeinhin die Bezeichnung gebraucht wird, das demokratische Bewusstsein der Neuzeit, welches sich darin ausspricht. Das war das Resultat des früheren Kämpfens und Ringens, jener Gegensätze begeisterten Aufschwunges und einfacher Volkstümlichkeit. — Ich beschränke mich hier auf diese Andeutungen. Es wäre erforderlich, weithin auf die allgemeine Entwicklung des modernen Geistes einzugehen, sollte das hier Gesagte tiefer begründet werden. Wer indessen jenes Werk in sich erlebte, wird mich verstehen; — wird mich verstehen, wenn ich sage, dass für mich dasselbe der erschütterndste Kunsteindruck gewesen ist unter den Werken fast aller Zeiten und Künste.

Nun noch einmal: Haydn, Mozart und Beethoven: Dort, in der „Schöpfung“ und den „Jahreszeiten“, ist die Liebe unschuldiger Kinder gezeichnet; sie erscheint als natürliche Macht; darum erblicken wir dort das Gesunde, kindlich Reine. Mozart ist der Dichter der Geschlechtsliebe; in dem Kreise des Menschlichen ausschliesslich sich bewegend, sind seine Gestalten die der Wirklichkeit, wenn schon im höchsten und wahrsten Sinne; die kindliche Reinheit Haydn's aber ist getrübt, ist verloren gegangen; wir sind eingetreten in eine mündig gewordene, zugleich aber auch sündige Welt; eine verklärte Gestalt erhebt sich in der „Zauberflöte“, der sittliche Adel des Sarastro. Beethoven rafft sich empor aus der Mozart'schen Vertiefung in das Diesseits; den Himmel im Auge, ist sein Wandel ein Emporringen nach oben; auf der Höhe seines Standpunktes verschwinden alle Unterschiede; mit gleicher Liebe umfasst er das ganze Menschengeschlecht.

Das ist die Weltanschauung unserer Meister, soweit es einem zum erstenmale in dieser Vollständigkeit unternommenen Versuche gelingen wollte, sie in Worte zu fassen. Natürlich hat ein

solches Beginnen immer etwas Missliches. Das Wort ist einseitig. Was im Kunstwerk und dementsprechend im Gefühl zu untrennbarer Einheit verbunden ist, wird durch dasselbe auseinander gerissen, die Totalität des Gefühlsinhaltes auf einseitige Bestimmungen des Verstandes zurückgeführt. So ist es sehr leicht, wenn man diese letzteren ihrer natürlichen Grundlage entzieht, wenn man sie loslöst von der Quelle, aus der sie geflossen sind, und nicht fortwährend durch dieselbe ergänzt, darin Willkürliches, Einseitiges, auf die Spitze Gestelltes zu erblicken. Das ist indes nicht zu ändern. Der Versuch selbst muss unternommen werden, wenn wir aus der Unmittelbarkeit bewusstlosen, und, was davon weiter unzertrennlich ist, aus der Trivialität gedankenlosen Geniessens herauskommen, wenn wir wissen wollen, was wir empfinden, wenn wir diesen Inhalt erkennend uns aneignen wollen. Die Folgezeit wird, was hier dem Gefühl für die Erkenntnis zuerst abgerungen wurde, bei weiter entwickeltem Bewusstsein leicht ergänzen, Schroffheiten glätten und ausgleichen.



SECHSZEHNTE VORLESUNG.

Die Schule Mozart's in Deutschland. Frankreich und Italien. Die Kirchenmusik in Deutschland. Allgemeine Entwicklung des religiösen Geistes. Folgerungen hieraus bezüglich der Zustände der Kirchenmusik.

Bevor wir in unserer Betrachtung weiter schreiten, ist es notwendig, die bis jetzt gewonnenen Resultate zusammenzufassen. Erinnern Sie sich dessen, was ich in der siebenten Vorlesung, als ich die Betrachtung der deutschen Musik einleitete, sagte, erinnern Sie sich zugleich auch dessen, was ich in den letzten Vorlesungen über Haydn, Mozart und Beethoven feststellte.

Sie haben die allgemeinen Entwicklungsgesetze aller Künste kennen gelernt, diesen Fortgang vom Erhabenen zum Schönen, vom Kirchlichen zum Weltlichen, von einseitiger Geistigkeit zur Durchdringung mit dem sinnlichen Material; diese beiden umfassenden Epochen des erhabenen und des schönen Stils in Italien und Deutschland sind vor unseren Blicken entfaltet. Wir sahen durch die grossen bis jetzt besprochenen Meister die verschiedensten Stufen repräsentiert, das katholische und das protestantische Glaubensbekenntnis, Lyrisches, Episches und Dramatisches, Objektives und Subjektives, wir sahen das tiefste Seelenleben offenbart in der Instrumentalmusik, überhaupt aber den Gang von der Kirchenmusik zur Oper und Instrumentalmusik. Wir haben das Analoge sowohl wie das Abweichende in der Entwicklung Deutschlands und Italiens betrachtet, wir haben ferner erkannt, wie jedes der drei musikbedeutendsten Länder Europas ein bestimmtes, einseitiges Prinzip vertritt, wir haben die deutsche und die italienische Musik als Gegensätze kennen gelernt, gross in ihrer Einseitigkeit, das Höchste indes schaffend in ihrer Vereinigung. Wir sind dementsprechend zu der Anschauung gelangt, wie die europäische

Musik ein grosses organisch gegliedertes Ganzes bildet, wir sind den Verschlingungen deutscher Tonkunst gefolgt, und fanden die höchste Vereinigung aller Richtungen in Mozart, so, dass Deutschland, dass speziell Mozart im kleinen uns dasselbe Bild zeigt, was die Betrachtung der europäischen Musik im grossen und ganzen gewährt. Dieser Meister wurde dadurch der erste ganz umfassende, universelle Höhepunkt für die gesamte europäische Entwicklüng und durch ihn die Orientierung sowohl über ihm Vorausgegangenes als auch ihm Folgendes möglich. Es war endlich dieser weitere Fortgang nach Mozart, welcher uns beschäftigte, für den wir in Beethoven das grösste Beispiel fanden. Die in Mozart vereinigten Richtungen gehen wieder auseinander, streben nach der früheren Selbständigkeit, mit dem grossen Unterschied jedoch, dass der Durchgang durch diesen Vereinigungspunkt sichtbar bleibt, dass jede Richtung etwas von der anderen mit hinüber nimmt in ihre erneute Vereinzelung, so sich erfüllt, gesteigert zeigt durch das Ganze.

Unter diesem Gesichtspunkt haben wir jetzt die Neuzeit zu betrachten. Wenn bis dahin an einzelnen hervorragenden Namen die Darstellung fortgeführt wurde, so sind es jetzt Schulen und Kunstgattungen, die wir in grösseren zusammenhängenden Uebersichten zu verfolgen haben, wie ich bereits am Schlusse der elften Vorlesung bemerkte. Bevor ich jedoch auf das einzelne eingehe, ist es notwendig, Ihnen einen kurzen Gesamtüberblick über die Erscheinungen, welche uns zunächst beschäftigen werden, zu geben, um die Orientierung über die Masse der Gegenstände zu erleichtern.

Beginne ich die Darstellung mit dem Ehrwürdigsten, Aeltesten, mit der Kirchenmusik, so wissen Sie schon aus meiner bisherigen Darstellung, dass diese in dem gegenwärtigen Zeitraume von ihrer früheren Höhe zurücktritt. Schon einmal sprach ich aus, wie diese grösste und mächtigste Kunstgattung der Vorzeit in dem letzten Jahrhundert zurück-, wie das dem früheren entgegengesetzte Verhältnis eintritt. Es ist von Italien und Frankreich, was Kirchenmusik betrifft, in dieser Epoche — zwei grosse Erscheinungen abgerechnet, die eine aus früherer, die andere aus neuerer Zeit — nichts zu berichten; allein Deutschland zeigt noch eine fortgesetzte Thätigkeit auf diesem Gebiet, obschon, mit Ausnahme des Oratoriums, wenig Gelegenheit gegeben war, auf dem alten Terrain, und innerhalb dieser Grenzen, Neues zu schaffen.

Am grössten ist der Einfluss Mozart's auf dem Gebiet der Oper gewesen, auf dem Gebiet demnach, wo er selbst das Grösste geleistet hat. In Italien gewann die Oper im Laufe des 18ten

Jahrhunderts — bis dahin hatte ich früher den geschichtlichen Verlauf verfolgt — immer mehr Anerkennung und Verbreitung, sodass sie allmählich die Kirchenmusik ganz verdrängte. Die bedeutendsten Talente widmeten sich der Bühne, und es sind in jenen Werken Einzelheiten von grossem, bleibendem Wert. Im wesentlichen aber beharrte die Oper in der schon früher eingeschlagenen Richtung. Sie war durchaus kein Kunstwerk nach deutschem Begriff, sie war mehr nur da, die Kunst der Gesangsvirtuosen zur Erscheinung zu bringen. So dauerten die Verhältnisse fort bis in die zweite Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Mannigfache Steigerungen waren zwar hinzugekommen, man hatte den Gesang mit einer reicheren Instrumentation umgeben, man hatte grössere Formen eingeführt, im ganzen aber war man nicht über das Prinzip, welches von Anfang an gegolten hatte, hinausgegangen. Jetzt nun, nachdem Mozart aufgetreten war, konnte es nicht fehlen, dass dieser die lebendigste Rückwirkung äussern und der italienischen Oper eine höhere Richtung verleihen musste. Jedes Land fand sich in ihm wieder und nahm daher auch umgekehrt wieder von ihm auf. In Italien zeigte sich sein Einfluss darin, dass jetzt grössere Formen immer mehr zur Geltung kamen, dass die Harmonie und die Instrumentation reicher wurden, im allgemeinen, dass die Oper dem Ziele einer höheren Kunstschöpfung sich näherte. Mehrere der bedeutendsten Talente traten jetzt auf und wir sehen eine zweite Blüte der italienischen Oper unter Mozart'schem Einfluss, gewissermassen eine Schule dieses Meisters in Italien. Später, weiter herab auf die neuere Zeit, konnte dieser Aufschwung nicht mehr behauptet werden, die italienische Oper sank in demselben Verhältnis, in welchem sie sich von dem Ausgangspunkt in Mozart entfernte, dem Extrem sich zu bewegte, in erneute Einseitigkeit verfiel. Wir erblicken in Italien, entsprechend der Stufe des Verfalls seiner Kunst, eine ausschliessliche Hingebung an das Materielle, ein Versinken in Sinnlichkeit, eine Sinnlichkeit, die nicht mehr, wie früher, durch ein geistiges Element gehoben und verklärt wird. Die schöne Harmonie der Hauptbestandteile ist verloren gegangen, die Kunst in diesem Lande bei dem anderen Extrem angekommen, und wir sehen so durch die drei Jahrhunderte ihres Bestehens hindurch den Gang von hoher Geistigkeit, in Palestrina, durch die schöne Mitte, das Gleichgewicht beider Seiten, in der neapolitanischen und venetianischen Schule, zu dem einseitigen Uebergewicht der materiellen Seite in neuester Zeit. — In Deutschland fand Mozart keine Nachfolger, welche die Oper auf der Höhe seines Standpunktes zu erhalten vermocht

hätten. Die Tonsetzer bewegten sich zwar in den von dem Meister bezeichneten Bahnen, beschränkten sich aber, seiner Universalität gegenüber, auf rein deutsches Wesen im engeren Sinne und setzten das Singspiel wieder an die Stelle der grossen Oper. Sehen wir daher auch hier zwar die nach-Mozart'schen Leistungen gehoben durch den Einfluss der Universalität dieses Meisters, zeigen sich auch die Werke von Winter, Zumsteeg, Weigl u. a. verschieden von denen, welche in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts das Nationale repräsentierten, so konnte doch Mozart's Richtung am wenigsten hier eine Fortsetzung finden, da unmittelbar nach ihm hier eine neue Wendung der Kunst ein-, ein neues Prinzip auftrat: das durch Beethoven repräsentierte Element. In einem weiteren Sinne aber beherrscht Mozart und nach ihm Beethoven die gesamte deutsche Musik dieses Jahrhunderts, und wir haben hier die umfassendsten, am zahlreichsten vertretenen Schulen namhaft zu machen. Das aber ist von der entscheidendsten Wichtigkeit, dass unmittelbar nach dem Verschwinden der universellen Richtung Mozart's, nach der Wendung auf speziell deutsches Wesen, auch das Ausland, Italien und Frankreich, sogleich zu erneuter Herrschaft bei uns gelangen, beide Länder aufs neue die Berechtigung ihres Prinzips gesondert bei uns geltend machen. — Frankreich hat in vielfacher Beziehung die Aufgabe Gluck's und Mozart's am grossartigsten ergriffen und fortgesetzt, und es ist der Boden dieses Landes zu betreten, wenn man nach der Weiterbildung der grossen, heroischen Oper fragt. Nachdem Lully das Opernideal Frankreichs aufgestellt hatte, sehen wir dessen Richtung bis herab auf Gluck vertreten, daneben aber auch das Italienische zu immer grösserer Anerkennung gelangen. Eine national-französische Oper bildete sich, wie schon einmal erwähnt wurde, durch Männer wie Gretry, Dalayrac, Philidor, Monsigny u. a. Endlich war es die universelle Richtung Mozart's, welche hier den fruchtbarsten Boden der Weiterentwicklung fand. Am wenigsten zwar sind geborene Franzosen zu nennen, welche diese Weiterbildung vermittelten; es waren Ausländer, die wie Gluck und Mozart die Schule der verschiedenen Nationen durchlaufen hatten; aber Frankreich war es, welches ihnen für ihre Wirksamkeit den geeignetsten Boden darbot. Salieri, Cherubini, Spontini u. a. sind diese Tonsetzer. Endlich aber weiter herab auf die neuere Zeit erblicken wir auch hier, wie in Italien und Deutschand, ein erneutes Versinken in Einseitigkeit, den Fortgang bis zum Extrem, die erneute Herrschaft dieser gesonderten Richtungen, das wechselseitige Bekämpfen der-

selben; Deutschland namentlich ist der Schauplatz dieses Ringens um ausschliessliche Herrschaft.

Das bis jetzt Dargestellte umfasst das Gebiet, worin, wie vorhin bemerkt, Mozart den umfassendsten und nachhaltigsten Einfluss ausgeübt hat. Vermag die Geschichte nicht eine so nachhaltige Einwirkung desselben in Bezug auf Instrumentalmusik nachzuweisen, so lag der Grund dafür in dem Auftreten Beethoven's. Nur auf einem Gebiet dieser letztgenannten Kunstsphäre hat Mozart, wie in der Oper, eine reiche Blüte, repräsentiert durch zahlreiche Schulen, geweckt: auf dem der Pianofortemusik, und dadurch zugleich einen mächtigen Anstoss für die Entwicklung der darstellenden musikalischen Kunst gegeben. Wir haben zugleich hier das für die Entwicklung der deutschen Musik bedeutsame Verhältnis, dass auf dem Gebiet der Pianofortemusik nach einem hohen Aufschwunge, ähnlich wie in Italien, ein allmählicher Untergang in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit sich darstellt. Die in Mozart vertretene sinnliche Seite der Kunst machte sich mehr und mehr allein und unabhängig von den höheren Mächten des Geistes geltend, sodass, dem Gange in Italien entsprechend, auf die Epoche des schönen Stils auch bei uns in der nächstfolgenden Zeit eine solche des Verfalls, der Verflachung sich anreiht. Während aber in Italien die Kunstentwicklung damit abschliesst, haben wir hier dem Prinzip deutscher Kunst entsprechend unmittelbar daneben einen erneuten Aufschwung durch Beethoven. So wird dieser der Repräsentant des höchsten Strebens der Neuzeit, der Mittelpunkt für die Entwicklung derselben, und an ihn schliesst sich alles, was die Tonkunst unserer Tage hervorgebracht hat. Insbesondere war es die Instrumental-, die Orchester-, sowie die Kammer- und Hausmusik, welche jetzt noch eine lebendige Fortbildung erfahren hat.

Nach dieser einleitenden Orientierung über das Gebiet, welches wir jetzt zunächst zu betrachten haben, kann ich mich sogleich zu der speziellen Erörterung wenden. Dem aufgestellten Plane zufolge beginne ich mit der Besprechung der Kirchenmusik in Deutschland, und da noch einiges nachzuholen ist, so haben wir hier das ganze Jahrhundert seit den Zeiten Bach's und Händel's ins Auge zu fassen.

Bis in die Mitte des vorigen Jahrhunderts hatte sich, wenn auch innerlich getrennt und bewegt durch mehrere Spaltungen und gesonderte Richtungen, die Glaubensfestigkeit der früheren Zeit auf protestantischem Gebiet erhalten; sie war der Boden, aus welchem die Schöpfungen der kirchlichen Tonkunst bis auf Bach

und Händel hervorgehen konnten. Mehrere Umstände trafen jetzt zusammen, diese alte Zeit des Glaubens zu stürzen. Ich habe diesen Umschwung früher schon, bei anderen Gelegenheiten, Ihnen angedeutet. Alle Wissenschaften und Künste emanzipierten sich von dem Einfluss der Kirche, und ein neuer Weltzustand bereitete sich vor. Die philosophische Forschung begann zu der Höhe emporzusteigen, welche sie jetzt als die höchste geistige Errungenschaft der bisherigen Weltentwicklung überhaupt erscheinen lässt. Die philosophische Forschung aber, indem sie alles ihrer Prüfung unterwirft und nichts für wahr annimmt, was nicht diese Prüfung bestanden hat, ist zunächst, ist anfänglich die Gegnerin des Glaubens. Die insbesondere von Berlin ausgehende Aufklärung begann nach und nach in Deutschland sich zu verbreiten. Gleichzeitig gelangten die Naturwissenschaften zu immer grösserer Ausbildung und Anerkennung. Aber auch diese sind dem Glauben, sind zunächst dem inneren, höheren geistigen Leben überhaupt feind. Wie die Philosophie nur das anerkennt, was sie selbst gefunden hat, so sind die Naturwissenschaften nur allzu gern geneigt, allein das sinnlich Wahrnehmbare, das, was sich durch Beobachtung erfassen lässt, gelten zu lassen. Innerhalb desselben Zeitabschnitts traten die grössten Dichter Deutschlands auf; allein auch sie waren ausschliesslich dem Weltlichen zugekehrt, und standen mit jener alten Zeit des Glaubens in keinem inneren Zusammenhang mehr. Weimar wurde der Mittelpunkt dieser weltlichen Bestrebungen auf poetischem und künstlerischem Gebiet, die ihre Folgen zugleich auch auf das soziale Leben erstreckten. In der Sphäre des Staats regte sich ebenfalls ein neues, ungekanntes Leben, in Frankreich insbesondere, wo die grossen Schriftsteller der die moderne Welt umgestaltenden Revolution vorgearbeitet hatten. Rousseau predigte das Evangelium der Natur. Somit war ein gedeihlicher Boden für die kirchliche Kunst nicht mehr vorhanden.

Es ist von Wichtigkeit, die Einflüsse dieses grossen Umschwunges auch auf die Kirche noch etwas näher zu betrachten; sie sind der Schlüssel zum Verständnis auch der Kirchenmusik des letzten Jahrhunderts.

Schon in Luther war der Rationalismus der Neuzeit im Keime enthalten; man darf sich nur seines Ausspruchs erinnern, dass er durch die Schrift oder durch klare Gründe widerlegt sein wolle. Seine ganze Persönlichkeit erscheint uns schon als eine moderne, in welcher der Geist der Neuzeit, wenn auch noch unentwickelt, sich geltend macht. Das erwachende Denken aber wurde bei ihm und in seiner Zeit noch durch die Autorität der Bibel

gebändigt. Bald jedoch fand dasselbe in der Philosophie seinen Ausdruck. Der grosse Franzose Des Cartes, dessen Thätigkeit in die erste Hälfte des 17ten Jahrhunderts fällt, steht an der Spitze der modernen Denkbewegung. Nach der Nacht des Mittelalters tritt hier mit der vollsten jugendlichen Klarheit und Frische der moderne Rationalismus auf. Cartesius lehrte, dass alles bezweifelt, dass alle Autorität gestürzt werden müsse, selbst die der sinnlichen Wahrnehmung, die er als zuverlässig nicht gelten lassen konnte, so lange nicht ein oberster Grundsatz, eine erste Gewissheit gefunden war, von welcher aus die Welt im Gedanken neu aufgebaut werden konnte. Diese erste Gewissheit war sein berühmtes „cogito, ergo sum“ (ich denke, folglich bin ich), womit die Erfassung des innersten Mittelpunkts des Bewusstseins gegeben war, das letzte, was übrig bleibt, wenn durch den Zweifel aller Inhalt entfernt ist, das, wovon nicht abstrahiert werden kann. Die beiden grossen Denker, Spinoza und Leibnitz, in der zweiten Hälfte des 17ten und der ersten des 18ten Jahrhunderts, folgten. Mehr und mehr gelangte der freie Gedanke zur Herrschaft, und wir sehen daher, wie derselbe in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts durch Kant das bisherige Weltgebäude stürzte. Kant's Schrift: „Die Religion innerhalb der Grenzen der Vernunft“ wurde das Bekenntnis der neuen Zeit, und je höher der Glaube früher gestanden hatte, desto tiefer sank er, sodass endlich Schleiermacher „Reden über die Religion an die Gebildeten unter ihren Verächtern“ schreiben konnte. Der grosse, weltgeschichtliche Fortschritt dieser Richtung war, dass das, was man früher in gutem Glauben angenommen hatte, geprüft werden sollte, dass nichts für wahr gehalten werden durfte, was nicht diese Prüfung bestanden. Der denkende Geist erkannte seine unendliche Berechtigung und begann von dieser Berechtigung den ausgedehntesten Gebrauch zu machen. Als der Mangel jedoch dieser Richtung erscheint, dass jetzt jeder einzelne seine beschränkte Fähigkeit mit der allgemeinen Vernunft verwechselte, und annahm, dass das, was er nicht erkenne, überhaupt nicht erkannt werden könne, dass nicht die Möglichkeit offen gelassen wurde, dass, was diese Zeit und diese einzelnen nicht erkannten, zu anderer Zeit und von anderen gar wohl erfasst werden könne. Man verwechselte die beschränkte Einsicht einer Zeitepoche und jedes einzelnen mit der Einsicht der Menschen überhaupt. Die trivialsten Köpfe glaubten nun über die Religion herfallen und die erhabenen Anschauungen derselben mit ihrem hausbackenen Verstande messen und richten zu dürfen. So musste es denn geschehen, dass alles

Hohe und Unendliche des Christentums verworfen, als unbegreiflich beseitigt, nur eine gewöhnliche Moral daraus abstrahiert wurde. Besonders in der Theologie selbst hat diese Richtung bis herab auf die neuere Zeit sich breit gemacht, und sie ist es gewesen, welche wesentlich dazu beitrug, das kirchliche Leben zu vernichten. Wagte dagegen ein kleiner Kreis die Berechtigung der Offenbarung, der Ueberlieferung der orthodoxen Richtung zu vertreten, so war doch diesem das, was er vertrat, ein eben so Fremdes und Unverstandenes, wie dem Rationalismus das, was er bekämpfte. Diese letztgenannte Richtung hatte das Wahre, dass sie jenem alles flüssig machenden, auflösenden Rationalismus gegenüber einen Damm bildete, etwas Dauerndes im Wechsel zu bewahren suchte. Das war aber auch das einzige Gute daran, im übrigen war und ist dieselbe noch geistloser und dürrer, als die entgegengesetzte, weil sie, einst auf innere Erlebnisse, inneres Verständnis basiert, jetzt es nicht mehr über den gedankenlosen Glauben an den Buchstaben hinausbrachte.

Das für die gegenwärtige Betrachtung wichtigste Resultat, welches wir aus diesen Zuständen hervorgehen sehen, ist dies, dass die frühere Verklärung der Welt durch das Ueberirdische verloren ging, dass man in das platte Diesseits herabstürzte. Der frühere Glaube hatte Erde und Himmel zu einer Einheit verknüpft; das Diesseits war aufgenommen in jene Unendlichkeit, der Mensch wurzelte mit seinem tiefsten Inneren in derselben, sie durchdrang und verklärte das Irdische. Jetzt nahm man Wohnung im Diesseits, auf der Erde, baute sich hier wohnlich an und war unbekümmert um den Himmel. Die alte Zeit zeigt uns eine solche innere Unendlichkeit der Gesinnung, dass alles Aeussere, Irdische nur verschwindendes Moment darin ist, wie wenn z. B. der Mensch bei dem Verlust aller irdischen Güter, wenn sein Haus in Flammen steht, ausruft: der Herr hats gegeben, der Herr hats genommen, der Name des Herrn sei gelobet! Die Neuzeit hängt ihr Herz an das Irdische, sie klagt wie Bürger's Lenore: Ach, Mutter, was ist Seligkeit, ach, Mutter, was ist Hölle! Bei ihm, bei ihm ist Seligkeit und ohne Wilhelm Hölle!

Betrachten wir dieses Resultat, so drängt sich unleugbar die Wahrnehmung auf, dass es ein tiefer Fall ist, den die Neuzeit gegenüber der Vorzeit gethan hat, es ist ein Sturz aus dem Himmel. Durchaus falsch jedoch würde es sein, diese Neuzeit darum einseitig zu verdammen, denn ebensosehr steht dieselbe durch das neue Weltprinzip, welches sie zur Geltung brachte, hoch über der alten. Dieses Gewinnen und Verlieren ist, wie schon oft bemerkt, die Natur jedes geschichtlichen Fortschritts nicht allein, es ist die

Natur alles organischen Wachstums. Der Fortgang in Natur und Geschichte ist ein stetes Weiterschreiten von Stufe zu Stufe; die nächstfolgende verneint, wie ich auch schon einmal erwähnte, die vorausgegangene; sie steht gegen jene zurück, bringt aber zugleich ein Neues und Grösseres, was die erste nicht besass. Betrachten Sie jedes organische Gebilde. Die Herrlichkeit der Pflanzenblüte muss verloren gehen, um die Frucht zu zeitigen; die Frucht verneint die Blüte, aber sie hat zugleich diese als Resultat in sich. Jede Altersstufe des Menschen verneint die vorausgegangene; die Schönheit und der Zauber der Jugend gehen verloren, aber was folgt, ist doch grösser, und der Mensch erreicht seine Bestimmung nur, indem er diese Stufen durchläuft, erst nach Zurücklegung aller ist er ein ganzer Mensch. So ist nicht zu klagen und zu jammern, dass das letzte Jahrhundert diese Wendung genommen hat; es ist allein der eiserne Gang geschichtlicher Notwendigkeit, der Fortschritt, die Menschheit ihrem Ziele näher zu bringen, darin zu erkennen.

Ich habe Ihnen bis jetzt jenen Umschwung dargestellt, welcher die alte Zeit des Glaubens gestürzt hat. Die bezeichneten Gegensätze, namentlich des Rationalismus als des neuen, die Zukunft in sich tragenden Weltprinzips, hatten zu Ende des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts noch ihre geschichtliche Berechtigung; sie mussten als Entwickelungsstufen durchlaufen werden, sie waren ein notwendiger Durchgangspunkt, um durch sie zu einem Höheren zu gelangen. Bald darauf aber begannen, wie ebenfalls bereits erwähnt, jene Männer zu wirken, welche die Neuzeit eingeleitet haben, Schiller, Goethe, Schelling, Hegel und eine unendlich höhere Geisteswelt, als man bis dahin geahnt hatte, kam zum Bewusstsein. Unmittelbar zwar waren die beiden Erstgenannten für eine tiefere Auffassung des Christentums nicht thätig, sie standen demselben eher feindlich gegenüber. Indem sie aber dem hausbackenen Verstande des vorigen Jahrhunderts gegenüber eine Welt der Poesie erschlossen, gewährten sie mittelbar die Möglichkeit einer innigeren, geistvolleren Auffassung auch des Christentums. Dadurch wurde die neueste Wendung vorbereitet. Die moderne Philosophie hat sich an jene Dichter, insbesondere an Goethe, angeschlossen, sie nahm von ihnen den Ausgangspunkt und genährt dadurch, vermochte sie mit ganz anderen, entsprechenderen Voraussetzungen dem Christentum wieder nahe zu treten, sodass die Rettung des letzteren in dem modernen Bewusstsein, die Rettung auch der Theologie, von aussen, von der Philosophie kam, welche christlicher wurde, als selbst die Theologie war. Ich bezeichne Ihnen, um das Gesagte zu deutlicherer

Erkenntnis zu bringen, einige der wichtigsten Anschauungen, welche auf diese Weise gewonnen wurden, wenn auch, als nicht unmittelbar hierher gehörig, nur flüchtig. Durch Herder's „Ideen zur Philosophie der Geschichte der Menschheit“ waren die ersten Anregungen zu einer Philosophie der Geschichte gegeben worden. Die moderne Philosophie hat diese Anregungen weiter entwickelt, und die bezeichnete Wissenschaft war das Resultat. Hierdurch wurde die Einsicht in den unaufhaltsamen, ununterbrochenen, stufenweisen Fortschritt des Menschengeschlechts gewonnen, die Erkenntnis des Zieles der Weltentwicklung überhaupt, die Einsicht, wie alle Ereignisse, wie alle Völkerentwicklungen im inneren Zusammenhange stehen, alle Völker der Erde Bausteine herzubringen zu dem grossen Pantheon der Geschichte. Die Stellung des Christentums musste dadurch für die Erkenntnis eine wesentlich andere werden. Jetzt erschien es als der Mittel- und Höhepunkt der ganzen Geschichte, nicht mehr urplötzlich vom Himmel herabgefallen, sondern im tiefsten, inneren Zusammenhange mit allen Erscheinungen der früheren und späteren Zeit stehend, das Heidentum erschien ebenso berechtigt, erschien als eine wesentliche Vorstufe für dasselbe. — Früher war die Philosophie eine abstrakte Wissenschaft gewesen, ähnlich der Mathematik, vorzugsweise eine Thätigkeit des Verstandes. Jetzt erkannte man, wie dieselbe den ganzen Menschen mit allen seinen Kräften beschäftigen muss, und eben so sehr Empfindung, Phantasie zu ihrer Voraussetzung hat. Die Kunst, speziell die Poesie, wurde eine Vorbereitung für die Philosophie, das dieselbe einleitende Studium. Die grosse Einsicht, dass Poesie und Kunst, Religion und Philosophie wesentlich denselben Inhalt haben, wurde gewonnen. Diese auf allen Gebieten des Geistes erlangten Schätze kamen der Betrachtung des Christentums zu gute. Man erkannte, um nur einen Punkt hervorzuheben, das durchaus Verkehrte, das darin liegt, die mit orientalischer Phantasie geschriebenen Schriften des alten und neuen Testaments mit dürrem, trockenem, deutschem Verstande auffassen zu wollen, man erkannte, dass Gefühl, Phantasie, Genialität der Anschauung, poetische Empfänglichkeit dazu gehören, die Bibel zu verstehen. Das Resultat aber war ein überraschendes; nicht fremd mehr stand man der Offenbarung gegenüber, man hatte den Eingang gewonnen, und rasch enthüllten sich nun die Geheimnisse derselben. — Kant hatte gelehrt, dass der Mensch das Uebersinnliche nicht erkennen könne. Diese Lehre war zum Glauben des Jahrhunderts, zum allgemeinen Vorurteil geworden, und noch jetzt begegnen wir derselben auf allen Wegen und Stegen. Diese Lehre aber steht im

schroffsten Widerspruch mit dem Christentum, und der ersten Grundwahrheit desselben, dass Gott geoffenbart ist; der Geist durchdringt alle Dinge, er erforscht selbst die Tiefen der Gottheit; „den ihr verehrt, ohne ihn zu kennen, den verkündige ich euch,“ sagt Paulus, als man dem „unbekannten Gotte“ einen Altar errichtet hatte. Christus aber bezeichnet sich selbst als den Weg zum Vater; wer den Sohn kennt, dem muss der Vater offenbar werden. Die grossen Philosophen der Neuzeit, Schelling, Hegel, sind von denselben Anschauungen ausgegangen; Hegel schrieb unter sein Portrait die mächtigen Worte: „Das zuerst verborgene und verschlossene Wesen des Universums hat keine Kraft, die dem Mute des Erkennens Widerstand leisten könnte; es muss sich vor ihm aufthun und seinen Reichtum und seine Tiefen ihm vor Augen legen und zum Genusse geben.“ So ging das unermessliche Bewusstsein auf, dass das Christentum eine Offenbarung des Geistes ist, nichts Jenseitiges, sondern etwas dem Menschen Eingeborenes, die Offenbarung seines eigenen Wesens. Der alte Rationalismus in seiner Verblendung hatte sich in Wahrheit gegen den Geist verschlossen; ein Erzeugnis des Geistes, verleugnete er seinen Ursprung; es war der vollkommenste Widersinn, diese Auflehnung des Geistes gegen sich selbst. Jetzt fielen mit einem Male die trennenden Schranken; alle Widersprüche zeigten sich geeint, das moderne Bewusstsein gelangte aus dem Zwiespalt heraus zur Versöhnung; der Inhalt der alten Zeit und die Form der neuen erschienen verbunden, dieser Inhalt des alten Glaubens denkend reproduziert; die spekulative Theologie der Gegenwart war das Resultat. Dies ist der Standpunkt der Gegenwart. Mehr und mehr ist diese neueste Richtung schon in das Leben eingedrungen; sie ist die Grundlage des Gebäudes, welches die Zukunft aufführen wird. Was vorausging, ist gerichtet und vermag sich diesem Aufschwung gegenüber nicht mehr zu halten. Nur dort, wo man das, was auf den Höhen der Zeit vorgeht, noch wenig oder nicht bemerkt hat, geschieht es, dass überwundene Standpunkte sich breit machen. Es ist aber kein Heil, ausser in dieser Richtung. Das Wesen derselben ist insbesondere dies, dass jetzt auch das Diesseits als ein wesentlich berechtigtes Moment auftritt, nicht als ein gänzlich verschwindendes, wie auf der Stufe der alten Religiosität, andrerseits aber auch nicht als das allein wahrhafte, wie im Rationalismus, im Gegenteil aufgenommen ist in die Unendlichkeit einer höheren Welt. Darum bereitet sich ein neuer religiöser Weltzustand vor. Nicht das Christentum selbst hat sich überlebt, wie einige Vertreter des Umsturzes ohne weiteres meinen, nur die bisherige Gestalt des-

selben. Im tiefsten Grunde der Zeit aber regt sich ein Interesse für Religion, für erneuten Aufbau derselben, wie es die unmittelbar vorausgegangene nicht kannte. Wir leben in einer Welt des Ueberganges; das Alte stürzt rettungslos zusammen; überall werden Versuche gemacht zu neuen Gestaltungen, auch im Kirchlichen. So Widersprechendes nun dabei zum Vorschein kommt, so Unerquickliches häufig solche Zustände bieten, ein tiefes Bedürfnis nach dem Göttlichen ist wieder erwacht, eine Sehnsucht darnach hat die Menschen ergriffen, überall ist das Streben bemerkbar, sich aus der Versunkenheit in das Irdische emporzuarbeiten; heilige Schauer durchbeben die Welt, als sollte es jetzt erst zur wahren Versöhnung des Göttlichen mit dem Menschlichen, die damals Christus aussprach, kommen. Freilich muss man diese Zeichen zu erkennen wissen, und sie nicht ausschliesslich auf früher privilegierten Gebieten suchen, indem diese so oft Christliches nur noch heucheln. Die neue Gestalt des Christentums ist eine wesentlich andere, und diejenigen, die sein Wesen nur in der bisherigen Form erfassen können, dürften es wieder zu erkennen kaum im stande sein. Unter tiefer Verzerrung, selbst auf dem Gebiet der Revolution, treten uns solche Zeichen entgegen, und leisten uns Bürgschaft, dass aus allen Wirren das Ewige siegreich hervorgehen werde. Wie unendlich weit die Gestaltung der äusseren und inneren Welt noch gegen das Ideal des Christentums zurücksteht, wird immer allgemeiner erkannt, wie die Grundlagen unseres Lebens in Wahrheit christliche noch kaum genannt werden können. In keiner Zeit hat sich die Liebe zur Menschheit, die alle Unterschiede tilgt, so mächtig hervorgedrängt, als in der unsrigen, die durch das, was sie anstrebt, grösser ist, als alles Vorausgegangene.

Auch jener Standpunkt zwar, wie er durch die spekulative Philosophie und Theologie begründet wurde, ist durchaus kein letzter, die Entwicklung abschliessender, und die neueste Zeit in ihrem soeben bezeichneten Streben ist schon darüber hinausgegangen. Aber es ist durch ihn zuerst die Fremdheit, mit welcher das Christentum dem denkenden Geiste gegenüberstand, überwunden, die Kluft zwischen Diesseits und Jenseits beseitigt worden, und er hat daher auch thatsächlich die Grundlage gebildet für den grossen Umschwung, welcher sich anbahnt, für die menschlich freie Zeit, das Reich des Humanismus.

Dies ist in einigen Andeutungen der Gang des religiösen Bewusstseins im Laufe der letzten hundert Jahre. Schon vorhin bemerkte ich, wie dieselben notwendig waren, um die Gestaltung der

kirchlichen Tonkunst zu verstehen. Ich mache sogleich die Anwendung.

Nach den Zeiten Sebastian Bach's und Händel's wurden natürlich auch fernerhin Werke religiösen Inhalts und zu kirchlichen Zwecken geschaffen, wohl in eben so grosser Anzahl wie früher. Sehr bald aber zeigen diese Werke eine ganz veränderte Physiognomie. Die frühere Grösse und Erhabenheit ist verschwunden, und auch die kirchliche Kunst hat sich dem Leben und der Alltäglichkeit desselben genähert; sie hat die alten mächtigen Dome verlassen, und ist eingezogen in das Haus, in kleinbürgerlicher Umgebung erscheinend. Es fehlt ihr nicht an Innigkeit und Wärme des Gefühls, wohl aber an Hoheit, himmlischer Ruhe, an Grösse und Gewalt. Wie sich das einfache Zimmer zu jenen weiten Hallen der Kirche verhält, so die spätere Kunst zu der früheren. Auch die kirchliche Tonkunst hat mit dem Rationalismus in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts den Sturz in das Diesseits vollbracht und ist in ihren untergeordneten Erscheinungen namentlich hausbacken und dürftig. Als aber später die grossen Genies der Periode des schönen Stils, Haydn, Mozart und Beethoven, auftraten, war es natürlich, dass diese auch für die Kirche Geniales leisteten. Ein grosser Kreis von Nachfolgern schloss sich insbesondere an Mozart, und er sowie die genannten Meister sind es gewesen, welche der Kirchenmusik wieder einen veränderten, von der Richtung in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts wesentlich verschiedenen Charakter — jener hausbackenen Weise gegenüber einen genialen Aufschwung — verliehen. Allein die Kirchenmusik dieser Meister steht mit ihren weltlichen Schöpfungen meist auf einer Stufe und atmet denselben Geist wie diese. Es ist wogende, weltliche Leidenschaft, derselbe Standpunkt, wie bei Goethe und Schiller. So musste es geschehen, dass allmählich der kirchlichen Kunst gänzlich das frühere Fundament entzogen wurde, dass die Künstler die Einsicht in die hier zu lösenden Aufgaben verloren, dass ein bestimmtes Ideal gar nicht mehr vorhanden war. Den Tonsetzern für die Kirche war die Religion etwas gänzlich Fremdes geworden und wir sehen daher einen so grossen Mangel an Bewusstsein, dass man getrosten Mutes für die Kirche schrieb, ohne religiös zu sein, und mit einem rein weltlich gestimmten Inneren in das Heiligtum einzutreten den Mut hatte. Dass man für eine solche Thätigkeit nur berufen sein könne, wenn das gesamte Leben von einer religiösen Anschauung getragen und durchdrungen ist, daran dachte man nicht. Viele täuschten sich wohl auch selbst in der Meinung, wenn sie einige vage Vor-

stellungen über einen Gott im Himmel, der der Menschen Schicksale lenke, sich bewahrt hatten, dann schon eine ganz lobenswerte, christliche Gesinnung zu besitzen. Demselben geringfügigen Inhalt, den so oft die weltliche Musik dieser Zeit in Schöpfungen dritten und vierten Ranges zeigt, begegnen wir auch in der kirchlichen. Die letztere unterschied sich von der ersteren nur noch durch die Form. In demselben Grade aber wie das Verständnis für die alte, tiefe Religiosität verloren gegangen war, war es auch für die kunstreicheren Formen des Satzes, für die tiefere Bedeutung derselben entschwunden. Diese objektiven Formen waren in der alten Zeit lebendig aus dem Bewusstsein derselben als der Ausdruck für einen allgemeinen, objektiven Inhalt hervorgegangen; bei veränderter Geistesrichtung, bei dem immer grösseren Uebergewicht des Subjektiven konnten sie nicht mehr ausschliesslich die entsprechende Offenbarung des Inneren sein. Jetzt wurden dieselben überwiegend äusserlich aufgenommen, nachgeahmt, und es trug dies dazu bei, der Kirchenmusik neben der Dürftigkeit des Inhalts auch noch hinsichtlich der Form den Charakter des Pedantischen, Abgelebten, Gemachten zu verleihen. Man sprach zwar viel von einem Kirchenstil, diesen, statt einzig und allein in dem die Form bestimmenden Inhalt, in einigen technischen Aeusserlichkeiten findend. Je grösser indes der Einfluss der weltlichen Musik war, desto weniger vermochten sich die Tonsetzer dieser Macht zu entziehen, und wir sehen daher mehr und mehr ein zwiespaltiges Wesen, Mangel an Konsequenz und Charakter, Mangel an Einheit und Reinheit des Stils. Ganz äusserlich und bunt durcheinander gemengt erscheint rein Opernmässiges auf der einen, Formell-Kirchliches auf der anderen Seite, und wir haben nur ein haltungsloses Schwanken zwischen Vergangenheit und Gegenwart vor uns. Die Kirchenmusik wurde ein Tummelplatz für die Schulweisheit der Tonsetzer. Diese traten dadurch in der That in ein kindliches Verhältnis dem Höchsten gegenüber, nur dass eine derartige Kindlichkeit leider nicht die rechte genannt werden kann. Wie die Kinder dem Vater gern zeigen, was sie gelernt haben, ihm ihre Fortschritte darlegen, so waren diese Komponisten bemüht, dem lieben Gott all ihre Kunststücke vorzumachen, nebenbei auch sich bei den Genossen dadurch in Respekt zu setzen. Die höhere Anschauung von der Sache war so sehr verloren gegangen, dass man das Unwürdige in solchem Verfahren gar nicht empfand. Dieser Mangel eines tieferen Durchdrungenseins von dem Wesen der Aufgabe war es auch, wenn man sich für die Kirche immer noch ausreichend befähigt hielt, sobald man auf den Gebieten der Oper und Instrumen-

talmusik — auf Gebieten, wo Genialität, wo Reichtum der Phantasie allein Erfolge sichern können — sich ohne Erfolg bemüht hatte. In der Kirche darf ja nicht applaudiert oder gezischt werden; das Publikum kann sein Missfallen nicht zu erkennen geben. So flüchtete man sich hinter dieses kirchliche Bollwerk, weil man hier nicht Gefahr lief, Fiasko zu machen. In gleicher Weise unglücklich waren die Tonsetzer oftmals in der Wahl der Texte. In der Vorzeit genoss das alte Testament fast noch dieselbe Verehrung, wie das neue, und wir sehen daher viele Dichtungen desselben musikalisch behandelt. Jetzt ist uns das alte Testament etwas ganz Fremdes, nicht mehr in unserem Bewusstsein Lebendiges, etwas nur noch vom historischen Standpunkt aus Betrachtetes. Man kann sich an der Hoheit und dem Schwunge jener alttestamentarischen Dichtungen begeistern, man kann sie in rein künstlerischer Absicht in Musik setzen, zur Erbauung einer christlichen Gemeinde dieselben aber noch in der Gegenwart zu komponieren und aufzuführen, heisst in der That in vielen, wo nicht den meisten Fällen dem Volke jede lebendige Sympathie mit der kirchlichen Kunst unmöglich machen. Endlich war die Textbehandlung häufig ebenso wenig eine den Forderungen echter Kunst entsprechende. Es liegen oftmals für die musikalische Behandlung nur kurze Bibelstellen vor; eine häufige Wiederholung der Worte ist dann nicht zu vermeiden; zudem sind die alten Künstler in diesem Verfahren mit ihrem Beispiel vorangegangen. Der Unterschied aber zwischen Sebastian Bach z. B. und dieser neueren Behandlung ist, dass jener durch Wiederholung den Sinn seines Textes entwickelt, dass die Wiederholung durch den Inhalt motiviert ist, während später der Zufall und die Willkür hierin allein bestimmend waren. So wurden die Textwiederholungen zur Manier, man wirtschaftete mit den Worten so gleichgiltig, als wenn man do, re, mi, fa zu singen hätte, und so behaupte ich denn, zurückblickend auf das bisher Gesagte, dass die letzten hundert Jahre echte, wahre Kirchenmusik, einige sehr geringe Ausnahmen und nur einige Erscheinungen der neuesten Zeit abgerechnet, nicht mehr hervorgebracht haben. Alles übrige ist weltlicher Natur, ohne bedeutenden Inhalt, ohne lebendige Produktivität, und es zeigt sich deutlich, dass die Kirchenmusik ein dem geschichtlichen Fortschritt zur Seite liegendes, von diesem nicht berührtes Gebiet geworden war. Um dies Resultat zu motivieren, habe ich namentlich eine Entwicklung des religiösen Bewusstseins vorausgeschickt. Es geschieht häufig, dass es von einzelnen sehr übelgenommen wird, wenn man der neueren Zeit kirchliche Bedeutung abspricht. Die Musiker fassen so oft nur das

musikalisch Lobenswerte in derartigen Werken, abgesehen von aller kirchlichen Bestimmung ins Auge. Endlich glaubt man von dem Standpunkt eines immer noch weit verbreiteten flachen Rationalismus aus über kirchlichen Wert oder Unwert sprechen zu dürfen. Dass man die Tiefe christlicher Anschauung ergründet haben müsse, dass man nicht in einem ganz äusserlichen Verhältnis zu derselben stehen dürfe, dies Entscheidendste in der Sache wird gänzlich ignoriert. Den einzelnen Tonsetzern des letzten Jahrhunderts auf kirchlichem Gebiet jedoch trete ich durch die ausgesprochene Ansicht in der Hauptsache nicht zu nahe; der Tadel trifft die Zeit, seltener die einzelnen, denn die Kunst ist nicht etwas von dem allgemeinen Leben Gesondertes. Alle Erscheinungen einer Zeit stehen im inneren Zusammenhange, alle tragen das Gepräge derselben, sodass es für den einzelnen nicht möglich ist, sich von ihr loszureissen. Keiner vermag es, aus seiner Zeit vollständig herauszutreten; die Epoche, in die seine Existenz fällt, setzt ihm Schranken, und die höchste Aufgabe kann nur darin bestehen, das Wahre und Berechtigte dieser zum Ausdruck zu bringen und darzustellen. Die Substanz des Volkes, welchem der einzelne angehört, der in seiner Zeit lebendige Inhalt, ist das jede geistige That Bestimmende. Das Genie spricht aus, was der Inhalt aller ist. Es eilt der Menge voraus, weil es ausspricht, was in dieser als dunkle Ahnung schlummert, oder sich nur in vereinzelten Kundgebungen an den Tag des Bewusstseins herausringt, es bedarf der Menge, es hat dieselbe zu seiner Voraussetzung, weil diese allein ein ausreichendes Fundament für seine Schöpfungen darbieten kann. Das Genie steht darum in lebendiger Wechselwirkung mit seiner Zeit und muss ohne diese einsam verkümmern. Ist demnach eine Epoche einer bestimmten Richtung nicht günstig, so kann der einzelne nicht verantwortlich gemacht werden, wenn er unter derartigen ungünstigen Umständen höheres in dieser Sphäre nicht zu erreichen vermochte. Darum trifft der Tadel nicht die einzelnen, sondern die gesamte Zeit. Was unseren Gegenstand betrifft, ist dies aber, vom höchsten Standpunkt aus, nicht einmal ein Tadel; es ist nur die Erkenntnis des notwendigen Prozesses in der Entwicklung des Geistes. Die Neuzeit hat verloren, aber sie hat dafür eingetauscht, wovon die vorangegangene Epoche keine Ahnung hatte, und auch für die kirchliche Kunst ist dieser Umschwung, wie wir in der nächsten Vorlesung sehen werden, nicht ohne Resultat gewesen, und hat die Anfänge neuer grösserer Leistungen hervorgerufen.

Selbst die äusseren Bedingungen sind in dem letzten Jahr-

hundert einem höheren kirchlichen Leben nicht günstig gewesen, und es ist noch an diese zu erinnern, um das Bild zu vervollständigen; diese äusseren Bedingungen wurden allmählich ganz andere, und konnten nicht ohne Rückwirkung bleiben auf die Gestaltung der Kunst. Was den Protestantismus betrifft, so ist bekannt, dass die Stellung der Kirchenmusik zum Gottesdienst eine ganz andere ist, als im Katholizismus. Hier ist die Kirchenmusik integrierender Bestandteil des Gottesdienstes, und dieser kann ohne jene nicht wohl bestehen; dort ist sie, mit Ausnahme des Chorals, mehr nur ein äusserer Schmuck, der auch wegbleiben kann, und ihre Stellung war daher von Haus aus eine schwankendere und unsichere. Kam nun hinzu, dass die Religion mehr und mehr Verstandessache, ein blosses Moralsystem wurde, dass die Geistlichkeit, wie dem Gemütsleben überhaupt, so der Kunst sich sehr entfremdet zeigte, kaum bemüht, das Alte notdürftig zu erhalten, geschweige weiter bildend einzugreifen, machte hier und da eine gewisse Eifersucht auf die Wirkungen der Musik sich geltend, so erhellt, dass auch äussere Anregungen für die Künstler immer seltener werden mussten. Liess man es gleichzeitig geschehen, dass die in früherer Zeit gesammelten Musikalienschätze verschleudert und zerstört wurden, überliess man auch die Institute für praktische Ausführung ihrem Verfall, suchte man u. a. die Gehalte der Organisten statt zu steigern, herabzusetzen, die Aemter den Mindestfordernden übergebend, wie es noch in neuester Zeit geschieht: wo sollte bei solcher offen kundgegebenen Gesinnung die Anregung für Talente kommen, ihre Kräfte der Kirche zu widmen? Nur der Choralgesang erhielt sich in seiner Geltung, obschon auch er den verweltlichenden Einflüssen nicht widerstehen konnte, und nur äusserlich derselbe blieb. Von der katholischen Kirche ist, trotz der Bevorzugung der Künste bei jener Konfession, ähnliches zu berichten. Der Katholizismus in Deutschland hatte seit den Zeiten der Reformation weniger Lebensfähigkeit, weniger Produktivität gezeigt, auch in Bezug auf Musik. Aber die katholische Kirche besass reiche Stiftungen, welche sie in den Stand setzten, wenigstens für die Förderung der Tonkunst nach praktischer Seite hin zu wirken. Dies änderte sich in der Neuzeit ebenfalls, durch die Säkularisationen zu Anfang des gegenwärtigen Jahrhunderts. Viele Stifter, Klöster und geistliche Besitzungen wurden aufgehoben und dem Staate einverleibt. Die Klosterschulen, die Knabenseminarien, wo die Tonkunst stets mit Erfolg war geübt worden, hörten auf, und so wurde diese dem Leben des Volkes mehr und mehr entzogen. Etwas Aehnliches geschah auch in den protestan-

tischen Seminarien. Früher stand dort die Musik im Vordergrund; jetzt wurde sie möglichst bei Seite geschoben. Auch die Lehrer zeigten sich eifersüchtig. Gänzlich ausgeschlossen von der Kirche konnte die Tonkunst nicht werden; Kirchenmusik musste stattfinden. Jetzt aber waren auch diese äusseren Verhältnisse auf den inneren Kunstcharakter von Einfluss. Die Tonsetzer, an sich selbst schon nicht mehr von Begeisterung für die Kirche gehoben, mussten sich den gegebenen Verhältnissen anbequemen. So entstand jene Unmasse hausbackener Kompositionen, welche allein die praktische Zweckmässigkeit im Auge hatten. Allerdings ist Accommodation unter den gegebenen Verhältnissen sehr oft notwendig; diese selbst jedoch verdienen Tadel, wenn sie eine solche unerlässlich machen, denn wie oft kommt es vor, dass reich dotierte Kirchen nur spärliche Summen aufwenden für die musikalische Ausschmückung ihres Gottesdienstes.

So viel zur allgemeinen Orientierung. Da die heutige Vorlesung allein der Darstellung der leitenden Gesichtspunkte gewidmet war, so werden wir in der nächsten die Thatsachen in ununterbrochenem Zusammenhange bis herab auf die Gegenwart zu verfolgen haben.



SIEBZEHNTE VORLESUNG.

Die Kirchenmusik des letzten Jahrhunderts: Emanuel und Friedemann Bach. Stöltzel. Graun. Rolle. Homilius. Doles. Hiller. Naumann. Fasch. Fux. Gassmann. Tuma. Czernohorsky. Brixi. Zach. Stadler. Eibler. Ett. Tomaschek. Cherubini. Schneider. Löwe. Klein. Mendelssohn. Hauptmann. Wilsing. Franz Kiel. Vierling. Beethoven. Wagner. Schumann. Berlioz. Liszt. Orgelmusik und Orgelvirtuosen: Rink. Fischer. Ritter. Hesse. Haupt. Schneider. Becker. Schellenberg. Stade. Thiele. Merkel. Faiszt. Krejci. Brosig. Fischer. Thomas. Töpfer. Winterberger. Körner. Engel. Rheinberger. Guilmant. Widor. Lemmens. Litzau. Matthison-Hansen. Flügel. Stehle. S. de Lange. Piutti. Papperitz. Homeyer. Forchhammer. Reimann. Fink. Gottschalg. Wolfrum. Wermann. Bartmuss. Reger. Gulbins. Liszt. Choralgesang: Hiller. Ritter. Das Oratorium: Schneider. Mendelssohn. Schumann. Marx. Hiller. Reissiger. Rubinstein. Leonhard. Reinthaler. Engel. Markull. Mangold. Meinardus. Liszt.

Nach der Darstellung der Entwicklung des religiösen Lebens im allgemeinen, mit Anwendung auf die kirchliche Kunst, in der vorigen Vorlesung, ist es heute meine Aufgabe, Ihnen einen Einblick in die Kunsterscheinungen selbst zu gewähren. Ich beginne mit der Zeit nach Bach und Händel und führe die Darstellung fort bis auf die Gegenwart.

Gedenken wir zunächst der hervorstechendsten Namen aus der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, so ist, noch der Zeit Seb. Bach's angehörend, Stöltzel zu nennen, weiter sodann sind es die Söhne Bach's, welche Erwähnung verdienen; ich nenne ferner: Graun, Homilius, Rolle, Naumann, Fasch, Doles, Hiller, Vogler, Schuster u. a. Jetzt folgten Haydn, Mozart und alle die Künstler, welche sich im Laufe des gegenwärtigen Jahrhunderts diesen angeschlossen haben: Zumsteeg, Winter, Weigl, Spohr, Hummel, Schneider, Schicht, Stadler, Eibler, Ett, Tomaschek, Schnabel, Drobisch, Klein, Löwe, Reissiger u. a. Ich führe Ihnen diese Namen an, ohne hier schon durch die Stellung derselben eine bestimmte Folge und Zu-

sammengehörigkeit andeuten zu wollen. Eine strenge Gruppierung und Sonderung ist auch nicht überall möglich, so namentlich, was den Unterschied protestantischer und katholischer Tonsetzer im gegenwärtigen Jahrhundert betrifft. Dieser Unterschied ist in neuerer Zeit fast gänzlich verschwunden, die Werke von Katholiken werden in protestantischen Kirchen aufgeführt, und umgekehrt schreiben Protestanten für die katholische Kirche, so unsinnig ein solches Verfahren auch genannt werden muss. Die beliebte, weit verbreitete Trivialität, dass die Sprache der Töne die allgemein menschliche sei, hilft hier über jede Bedenklichkeit hinweg. Man glaubt, die Tonkunst bringe nur das allen Gemeinsame, nicht das Verschiedenartige zur Darstellung, und hierzu kommt, dass die Flachheit religiöser Anschauung zwischen beiden Glaubensbekenntnissen einen Unterschied gar nicht mehr wahrnimmt. Wenn jedoch in der Kunst der Künstler überhaupt sein Inneres ausspricht, Katholik und Protestant aber in religiöser Hinsicht anders empfinden, so ist zu sagen, dass diese Verschiedenheit eben so gut wie jede andere des Charakters, der Geistesrichtung oder Nationalität bemerkbar werden, und den Werken eine besondere Eigentümlichkeit verleihen muss. Die Flachheit freilich tilgt gern alle Unterschiede, und so geschieht es auch hier, dass man lieber jedweden Inhalt der Tonkunst bestreitet, um nur nicht eine derartige Besonderheit zugestehen zu müssen. Manche glauben die Musik zu ehren, wenn sie derselben eine solche Allgemeinheit, d. h. hier Charakterlosigkeit und Indifferentismus zuschreiben.*)

Unter den Söhnen Sebastian Bach's war es insbesondere Emanuel, welcher sich durch ein kirchliches Werk, sein grosses „Heilig", ausgezeichnet hat, so weit entfernt im ganzen dieser Künstler auch schon strenger Kirchlichkeit stand. Dieses „Heilig" ist eine im Geiste seines Vaters ausgeführte Tonschöpfung, grossartig gedacht und schwungvoll; nur die kurze Einleitung ist matt. Bemerkenswert ist Emanuel Bach ausserdem dadurch, dass er unter die Reihe der Tonsetzer gehört, welche sich Gellert angeschlossen haben. Von weit geringerer Bedeutung ist hier Friedemann Bach; wie überall, so hat er auch auf dem Gebiete der Kirchenmusik nichts Nachhaltiges zu stande gebracht. Gottfried Heinrich Stöltzel, im Jahre 1690 im sächsischen Erzgebirge geboren, war zuletzt Hofkapellmeister in Gotha, wo er im Jahre 1749 gestorben ist. Stöltzel versuchte sich in seiner Jugend auf allen Gebieten der Tonkunst, wendete sich aber später vorzugsweise der Kirche

*) Vergl. S. 375. (Anmerkung).

zu. Wir besitzen von ihm eine grosse Zahl von Werken, welche zum unmittelbaren Gebrauch beim Gottesdienst bestimmt sind. Er war ein schätzenswerter, fleissiger Tonsetzer. Berühmter, auch noch in der Gegenwart, ist Carl Heinrich Graun, dessen ich schon in der dreizehnten Vorlesung, als ich über die Oper in Deutschland und diejenigen unserer Künstler, welche sich dieser Richtung anschlossen, sprach, gedachte. Dort teilte ich auch das wichtigste von den Lebensumständen dieses Mannes mit, und erwähnte sein Hauptwerk, den „Tod Jesu“ nach Rammler, was den Kunstwert desselben betrifft, auf die gegenwärtige Betrachtung verweisend. Dass dasselbe jene grosse Verehrung nicht verdient, darüber einigen sich jetzt mehr und mehr die Stimmen. Es ist nur eine traditionelle Grösse, an die man sich längere Zeit hindurch nicht gewagt hat; bleibenden Wert besitzt es durchaus nicht, obschon es als eine tüchtige, talentvolle Leistung bezeichnet werden kann. Die Grösse und Hoheit der Vorzeit ist verschwunden. Deutlich prägt sich darin der Charakter der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts aus. Es ist eine weinerlich süsse Musik. Gerade diese Eigentümlichkeit aber erklärt den ungeheuren Beifall. Bach und Händel führen den Hörer über sich selbst hinaus, er wird, gehoben durch diese Mächte, geistig grösser. Hier, bei Graun, sowie bei vielen anderen ihm verwandten Männern, fühlt sich der gewöhnliche Hörer heimisch, er wird nicht über sich selbst hinausgeführt, sondern findet im Gegenteil sich selbst und sein alltägliches Empfinden wieder. Diese Richtung, bemerkte ich schon, entspricht der damaligen Aufklärung. Wie der Geist überhaupt aus der früheren Unendlichkeit herabstieg, sich im Diesseits, im Endlichen festsetzte, so erblicken wir auch diese gemütliche Häuslichkeit in der Kirchenmusik. Fast möchte man sagen, es sei ein wollüstiges Ergehen im Schmerz, wozu auch der prosaische, in der Schilderung des Leidens verweilende Text beiträgt. Der Tonsetzer giebt sich als eine liebenswürdige, weiche Natur zu erkennen, der aber Kraft und Schwung fern liegen. Gut und charakteristisch — soweit möglich — sind immer die Motive erfunden; die Abgeschmacktheit der Koloraturen verdirbt aber dann wieder alles. Winterfeld bezeichnet Graun als den Gipfelpunkt der durch Keiser angebahnten Richtung geistlichen Kunstgesanges, und hat damit jedenfalls das Richtige getroffen. Eine ausführliche Kritik hat Dr. Eduard Krüger im zehnten Bande meiner Zeitschrift gegeben, welche ich zum Nachlesen empfehle. — Es ist hier der Ort, noch zwei andere Tonsetzer zu erwähnen, da diese eine verwandte Richtung verfolgen: Johann Heinrich Rolle und Gottfried

August Homilius. Der Erstgenannte war zu Quedlinburg im Jahre 1718 geboren und starb als Musikdirektor zu Magdeburg 1785. Er studierte Jurisprudenz in Leipzig, trat aber später als Kammermusikus in die Berliner Kapelle ein. 1746 erhielt er einen Ruf nach Magdeburg und hier entfaltete er die Hauptthätigkeit seines Lebens. Rolle war ein ungemein fleissiger Tonsetzer. Wir besitzen mehrere Jahrgänge von Kirchenmusiken, viele Oratorien und Passionskantaten von ihm. Am bekanntesten und geschätztesten sind seine Motetten, sowie sein „Tod Abels“. Dies Werk ist charakteristisch für die allgemeine Richtung der Zeit. Innig und gemütvoll sind die Chöre, im ganzen aber der Horizont in dieser Tondichtung ebenso eng begrenzt, wie damals in allen Erscheinungen. Homilius war geboren im Jahre 1714 zu Rosenthal an der böhmischen Grenze. Er war Kantor an der Kreuzschule zu Dresden und starb daselbst 1785. Ein ehrenhafter, fleissiger Tonsetzer, stand er dem eigentlich Kirchlichen schon sehr fern, nicht Bach's Vorbild folgend, sondern die Bahnen von Hasse und Graun betretend. — Unter den geistlichen Liederdichtern jener Zeit ragt vor allen Gellert hervor. Auch er ist Ausdruck des vorigen Jahrhunderts, auch er besitzt nicht mehr die frühere Tiefe, den früheren Schwung. Aber seine schöne Seele spricht sich in seinen Liedern warm und innig aus; es ist auf innere Erfahrung und inneres Erlebnis gegründet, was er sagt, und wenn er dabei im Hinblick auf die früheren pietistischen Richtungen das Ausschweifende, Schwülstige des Ausdrucks vermeidet, so ist er doch noch ebensoweit von prosaischer Nüchternheit entfernt. Eine solche Erscheinung konnte nicht ohne Anregung für die damaligen Tonkünstler vorübergehen — haben doch noch Haydn und Beethoven Gellert'sche Texte komponiert — und so sehen wir mehrere durch ihn insbesondere angeregt. Von Emanuel Bach erwähnte ich dies schon. Doles und Hiller sind ausser diesem vorzugsweise zu erwähnen, auch der Berliner Flötist Quanz. Johann Friedrich Doles war geboren im Jahre 1715, Schüler und Amtsnachfolger Sebastian Bach's und starb zu Leipzig 1797. Bei alledem aber besass er kein Verständnis mehr für die Richtung seines grossen Vorgängers. Er war es, der die Kirchenmusik hauptsächlich dem Hausbackenen und Spiessbürgerlichen zudrängte. Rührung des Herzens, wie wir eine solche schon bei Graun kennen gelernt haben, galt ihm als Hauptsache, dabei verlangte er eine kunstlose Einfachheit, damit ebenfalls der nüchternen, inhaltslosen Aufklärung seiner Zeit huldigend. Diese Rührung des Herzens ist eine ganz schöne Sache und ein unentbehrliches

Element in Religion und Kunst; macht sie sich jedoch selbständig geltend, als das Einzige und Wesentliche, so überschreitet sie die Grenzen ihrer Berechtigung, in Weichheit ausartend. J. A. Hiller habe ich schon früher besprochen; er hat auch das gleichfalls schon erwähnte Verdienst, auf frühere Meisterwerke aufmerksam gemacht zu haben, so namentlich auf die Händel's, war aber dabei leider nicht frei von der grossen Unsitte, durch vermeintliche Verbesserungen und Aenderungen diese Werke zu verunstalten. — J. G. Naumann's wurde schon gedacht, als ich über die vor-Mozart'sche Oper sprach. — Eine interessante Erscheinung ist endlich Carl Friedrich Christian Fasch, der berühmte Gründer der Berliner Singakademie, geboren im Jahre 1736, gestorben zu Berlin 1800. Fasch stand längere Zeit hindurch im Dienste Friedrich's des Grossen als Kollege von Emanuel Bach, die beide abwechselnd das Flötenspiel Friedrich's am Pianoforte zu begleiten hatten. Später widmete er sich ganz allein seiner Singakademie, und fand in der Thätigkeit für diese den Beruf seines Lebens. Für dies Institut hat er auch seine grossen vielstimmigen Werke geschrieben, die leider dem Genusse des Publikums entzogen sind, da man die Veröffentlichung derselben absichtlich hintertrieben zu haben scheint. Fasch war ein stiller, in sich gekehrter Mensch, eine grüblerische Natur, die sich nie genug thun konnte, die in keiner Lebensstellung ganz heimisch war, bis er in der Thätigkeit für die von ihm gegründete Singakademie seinen wahren Beruf fand. Den kleineren Sachen nach, welche ich von ihm kenne, zu urteilen, ist auch bei ihm Innigkeit und Gefühlsweichheit vorwaltend.

Dies ist der Standpunkt der Kirchenmusik in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts.

Eine grosse Zahl von Kirchenkomponisten hat Oesterreich besessen. Es waren meist geborene Böhmen, die im vorigen Jahrhundert zum Teil Bedeutendes in der Sphäre kirchlicher Tonkunst geleistet haben. Wenn ich derselben hier nur im Vorübergehen gedenke, so geschieht dies aus zwei Gründen: einmal stehen diese Männer der hier geschilderten Bewegung fern, schon äusserlich, weil sie meist einer weiter zurückliegenden Zeit angehören; sodann aber sind wir nicht im stande, über dieselben etwas Bemerkenswertes beizubringen, weil uns die Anschauung ihrer Werke so ganz entzogen ist. Ich erwähne dieselben daher nur der äusseren Vollständigkeit wegen, um das Bild jener älteren Zeit abzuschliessen. Die Namen derselben sind folgende: Fux (1660 geboren und also noch dem 17ten Jahrhundert zum Teil angehörend), Gassmann,

Tuma, Czernohorsky, Brixi, Zach. In F. Laurencin's Schrift: „Zur Geschichte der Kirchenmusik bei den Italienern und Deutschen“ ist näheres darüber nachzulesen.

Der nun folgende Aufschwung, herbeigeführt durch die Meister der Epoche des schönen Stils, brachte ein noch weltlicheres Element in die Kirchenmusik. Die Richtung war eine genialere, schwung- und geistvollere. Wie auf dem Gebiet der Poesie der früheren Beschränktheit und engen Gemütlichkeit gegenüber eine ungeahnte Welt des Geistes erschlossen wurde, so erblicken wir auch hier einen analogen Fortgang. Aber das weltliche Element wurde jetzt das ganz ausschliesslich herrschende und von einer Kirchenmusik im früheren, strengen Sinne konnte darum noch weniger die Rede sein. Momentan angeregt erblicken wir Haydn, Mozart und Beethoven von kirchlichen Anschauungen, die vorherrschende Richtung derselben war indes, wie Sie wissen, eine rein weltliche. In Haydn's Messen ist man oftmals so lustig und guter Dinge, so heiter und fröhlich, als man es nur im Konzert sein kann; Haydn besass kein Verständnis für die frühere Richtung. Mozart, der Universalmusiker, trug die Anschauung der Vergangenheit in sich; Beweis dafür sind sein „Requiem“ und die grossartigen Chöre in „Davidde penitente“. Er erscheint uns mystischer, mehr nach dem Jenseits gewendet, mehr eingetaucht in die Weltanschauung des Katholizismus. Am weitesten entfernt von alter Kirchlichkeit zeigt sich Beethoven in seinem „Christus am Oelberg“. Hier ist der Standpunkt inmitten der Welt genommen; sein Christus ist ein guter, liebevoller Mensch, von der weltüberwindenden Erhabenheit eines wirklichen Christus ist aber darin keine Spur zu finden. Dasselbe gilt von den Männern, die sich den genannten Meistern angeschlossen haben; es ist, soweit ich die Werke derselben kenne, bald mehr, bald weniger ernste Opernmusik. So sind es wohl in rein musikalischer Hinsicht schätzbare Leistungen, welche uns vorliegen; vom kirchlichen Standpunkt aus betrachtet kann man aber — offen gestanden — keine Freude daran haben, ja es ist häufig ein betrübender Eindruck, den wir empfangen, jene Schöpfungen von Meistern nicht ausgenommen, welche sehr Hervorstechendes auf weltlichem Gebiet leisteten. Eine spezielle Erwähnung dieser Tonsetzer halte ich darum auch für überflüssig, umsomehr, als wir denselben auf den Gebieten der Oper und Instrumentalmusik, wo sie Grösseres leisteten, wieder begegnen.

Sehr thätig sind seit Mozart einige Süddeutsche gewesen. Hierher gehören der Abbé Maximilian Stadler, geboren im

Jahre 1748, gestorben 1833, ein Freund Mozart's, bekannt auch durch eine Streitschrift über dessen „Requiem"; Joseph von Albrechtsberger und Haydn und Freund Mozart's; endlich der Hoforganist Caspar Ett in München, geboren 1788, dessen Thibaut in seiner früher genannten Schrift mit grosser Auszeichnung gedenkt. Auch Tomaschek ist in diesem Zusammenhange zu nennen.

Von Italien und Frankreich ist während dieser ganzen Epoche, wie schon bemerkt, nichts zu berichten, nur eine grosse Erscheinung ist namhaft zu machen, so gewaltig freilich, dass sie auf diesem Gebiet das meiste, was in Deutschland geleistet wurde, überstrahlt. Es ist dies eine von jenen beiden in der vorigen Vorlesung erwähnten und, wie Sie sogleich erraten, Cherubini gemeint. Maria Ludwig Carl Zenobius Salvator Cherubini wurde im Jahre 1760 zu Florenz geboren und starb zu Paris 1842. Er war Direktor des Konservatoriums daselbst. Anfangs huldigte er ausschliesslich der Richtung seines Vaterlandes und arbeitete für die italienischen Theater. Im Jahre 1784 ging er, bereits ein Tonsetzer von Ruf, nach London, ohne dort grossen Beifall zu finden. Glücklicher war er in Paris, wohin er 1786 berufen wurde, und das er, einige Reisen abgerechnet, nicht wieder verlassen hat. Bis zum Jahre 1815 ununterbrochen für die Oper thätig, gab die Rückkehr der Bourbonen nach Frankreich seinem Wirken eine veränderte Richtung, indem er als königlicher Kapellmeister die Leitung der Musik in der Hofkapelle übernahm. Er erhielt auf diese Weise Gelegenheit, sein ausserordentliches Talent für die Kirchenmusik geltend zu machen, und schrieb jetzt jene grossen Werke, die Messen, das „Requiem", welche ihn zum grössten Tonsetzer der neueren Zeit für die katholische Kirche erhoben. Cherubini trat ein in die universelle Richtung Mozart's, zugleich erscheint er genährt von dem Geiste der Vorzeit. Vermochte auch er den Einflüssen des 19ten Jahrhunderts sich nicht zu entziehen, so stehen seine Schöpfungen doch hoch über jenen flachen Werken, welche in Deutschland aus protestantisch-rationalistischer Anschauung hervorgegangen sind. Die gewaltige Tiefe, die heroische Grösse heben ihn empor über die schlechten Einflüsse des Tageslebens, und wenn wir auch bei ihm nicht immer strenge Kirchenmusik vor uns haben, so muss doch stets die gewaltige Persönlichkeit, welche den Hintergrund bildet, uns zur Begeisterung emporheben.

Die hervorragendste Stellung in Norddeutschland in der Sphäre der protestantischen Kirchenmusik nimmt, was diese

Epoche betrifft, ohne Zweifel Friedrich Schneider ein. Schneider (geboren 1786 zu Altwaltersdorf bei Zittau, gestorben 1853 als Hofkapellmeister in Dessau) hat das grosse Verdienst, in einer höchst elenden Epoche, in den zwanziger Jahren dieses Jahrhunderts, in der Zeit der Herrschaft Rossini's, wo die Völker ausruhten und sich nur einem schlaffen Genussleben ergaben, den Sinn für die Fächer, welche er vertrat, lebendig erhalten zu haben. Seine zahlreichen grösseren Kompositionen: Oratorien, Symphonien, Kammermusikwerke, sind heute bis auf ein Werk, das Oratorium „Das Weltgericht", der Vergessenheit anheimgefallen. In den „Liedertafeln" aber ist sein Name noch nicht erloschen; für sie ist er lange Jahre hindurch der eifrigste Förderer und gefeierte Mäcen gewesen.

Der immer kräftiger aufblühende Männergesang in der Gegenwart hat zwei Tonsetzern der neueren Zeit Veranlassung gegeben, ihre Schöpfungen den auf diese Weise gebotenen Mitteln der Darstellung anzubequemen. Es sind dies Klein und Löwe. Ich kann über beide nur referieren, da mir nur wenig von den hierhergehörigen Werken derselben bekannt ist. Bernhard Klein, geboren im Jahre 1793 zu Köln, gestorben zu Berlin 1832, gehört, was würdige Ansicht von der Kunst und das Streben nach dem Höchsten betrifft, zu den hervorragendsten Künstlern der Gegenwart. Die äusseren Erfolge, welche er gefunden hat, haben diesem Streben nicht ganz entsprochen. Am meisten waren es seine kirchlichen Arbeiten für Männerstimmen, welche ihm Eingang verschafft haben. Ausser drei Oratorien, „Hiob", „Jephta" und „David", sind es vorzüglich diese Werke gewesen, welchen er eine spät erfolgte Anerkennung verdankt. Carl Löwe, der treffliche Balladenkomponist, geboren im Jahre 1796 zu Löbejün bei Cöthen, gestorben 1869 zu Kiel, hat, wie sein Vorgänger, ausser durch seine Balladen, vorzugsweise durch seine Werke für Männerstimmen sich bekannt gemacht. In allen Gattungen thätig, auf dem Gebiet des Oratoriums, auch auf dem der Oper, jedoch auf diesem mit ebenso wenig Erfolg wie sein Vorgänger, gehört er mit Klein zu denen, welche dem Männergesang damals die besten Werke geliefert haben. — Diese Angaben mögen genügen, um Sie an die Bestrebungen der Neuzeit in der Sphäre der Kirchenmusik zu erinnern. Mehrere Namen wären allerdings noch zu nennen, indes würde dies nur dazu dienen, das schon im allgemeinen Gesagte zu bestätigen. Eine grosse Zahl sehr schätzbarer Arbeiten hat die neuere Zeit geliefert, doch sind dies fast ohne Ausnahme Leistungen zweiten und dritten Ranges. Der allgemeinen Richtung des Jahr-

hunderts hat sich keiner dieser Tonsetzer zu entziehen vermocht, und so zeigt sich überall, bald mehr, bald weniger, das weltliche Element vorherrschend.

Wir treten jetzt ein in das Bereich der Gegenwart.

Um mit den geringfügigsten Kunsterscheinungen innerhalb derselben meine Darstellung zu beginnen, so ist hier zunächst derjenigen Tonsetzer zu gedenken, welche nur das praktische Bedürfnis im Auge haben und leicht ausführbare Kirchenmusiken schreiben. Die Kunst hat mit diesen Erzeugnissen wenig oder nichts gemein; Unrecht aber würde es sein, wenn man dieselben verdammen wollte, da etwas immer besser ist, als nichts, und einem vorhandenen Bedürfnis wirklich dadurch entsprochen wird. Anders gestaltet sich das Urteil, wenn wir die Werke jener Komponisten betrachten, die über einen grösseren Reichtum von Mitteln gebieten, höhere künstlerische Absichten verfolgen können, aber aus der Versunkenheit in eine schlechte Weltlichkeit — das charakteristische der vorigen Epoche — sich nicht herauszuarbeiten vermögen. Von ihnen gilt zumeist, was ich schon früher über das Unerfreuliche eines solchen Beginnens und der ganzen Richtung gesagt habe. Es gehört dahin die grosse Mehrzahl aller derer, welche in den letzten 25 Jahren thätig gewesen sind, und ich führe aus diesem Grunde einzelne Namen nicht besonders an. Wieder andere Tonsetzer wählten — in gewissem Sinne — das bessere Teil, indem sie sich den alten Meistern unbedingt anschlossen. Sie waren damit allen Zweifeln und Schwankungen enthoben und in den Stand gesetzt, wirklich Befriedigendes, Werke, welche die kirchlichen Zwecke fördern konnten, zu geben. Ein grosser Irrtum aber muss es genannt werden, obschon man demselben bei den tüchtigsten Männern begegnet, Tonsetzern sowohl wie Kritikern, wenn man glaubt, dass auf solche Weise etwas wahrhaft Weiterbildendes produziert werde. In der Geschichte des Geistes entscheidet nur die Neuheit, die Originalität; alles übrige ist von untergeordneter Bedeutung, und wenn auch die Nachahmung an Trefflichkeit ihr Vorbild fast erreicht, so ist sie doch ein unendlich Geringeres als dieses. Das Schöne ist zu allen Zeiten und unter jeder Bedingung schön, sagen jene, deren Ansicht ich bekämpfe; es besitzt diese Eigenschaft, erscheine es nun als Nachahmung oder als Originalprodukt. Dies bestreite ich aber auch keineswegs; ich gestehe zu, dass man an der Nachahmung eben so wohl Genuss finden könne; aber in der ästhetischen Wertschätzung ist ein gewaltiger Unterschied. Für den Fortschritt, für eine Weiterentwicklung der Kunst arbeiten jene Tonsetzer, welche sich unbedingt den alten Meistern

anschliessen, nicht. Unfähig, die Probleme ihrer Zeit zu lösen und aus dem Kampf siegreich hervorzugehen, entsagen sie lieber jeder Entwicklung, abstrahieren sie von der Zeit und schliessen sich einer fertigen und vollendeten Welt an, um jedem Zweifel zu entfliehen.

Ich habe die unbedeutenderen Erscheinungen auf altkirchlichem Gebiet und die, welche nur eine untergeordnete Berechtigung besitzen, vorangestellt, um mich jetzt zu den hervorragenderen wenden zu können. Diese innerlich gehaltvolleren Bestrebungen stehen bald näher, bald entfernter im Zusammenhange mit dem erhöhten kirchlichen Leben, das in neuerer Zeit erwacht ist, und finden ihren Hintergrund grossenteils in demselben. So befremdend es beim ersten Blick erscheinen mag, so ist doch nicht zu leugnen, dass — abgesehen von den besonderen Ursachen, die in den letzten Jahren bestimmend eingewirkt haben — die spekulative Philosophie, welche es zunächst gewesen ist, obschon sie eigentlich nach ganz entgegengesetzter Seite führt, dieses erhöhte kirchliche Leben hervorgerufen hat. Auf dem Standpunkt des Rationalismus konnte es nur eine ungünstige Meinung bezüglich der Verstandeskräfte des Einzelnen erwecken, wenn von ihm gesagt wurde, dass er fromm sei, dass er glaube. Die spekulative Philosophie hat gezeigt, dass hinter dem kirchlichen Dogma denn doch mehr steckt, als man damals meinte, sie hat die grosse Bedeutung und Berechtigung seines inneren Kernes nachgewiesen, und damit für die Orthodoxie wieder einen Freibrief gegeben. Durch die spekulative Philosophie und Theologie ist aufs neue die Möglichkeit vorhanden, zu glauben, ohne für beschränkt zu gelten, die spekulative Philosophie hat den Glauben bei der Intelligenz rehabilitiert. Mag man nun über dies Resultat einer Ansicht sein, welcher man will, mag man mit Recht hervorheben, dass zahllose Heucheleien hinter diesem Schild sich verbergen, dass die Reaktion überhaupt es als Schutzwaffe betrachtet, so ist doch andrerseits nicht zu leugnen, dass zum Teil auch eine edlere Frömmigkeit daraus hervorgegangen ist. Eine solche aber ist immer respektabel, wenn damit auch weiter nichts als die Wiederbelebung eines einst Grossen und Gewaltigen, im Laufe der Zeit aber schon Abgestorbenen, erreicht werden kann, und demnach für die wahrhafte Weiterentwicklung des Geistes auf diese Weise nicht das geringste geschieht. — Diese erneute Belebung des kirchlichen Elements nun ist es, wie gesagt, auch gewesen, welche auf die Tonkust ihren Einfluss erstreckt und zum Teil sehr Bedeutendes hervorgerufen hat, und dies nicht allein auf dem Gebiet der kirchlich-musikalischen Kunst im engeren Sinne, der Komposition, sondern auch in den musikalischen Zuständen, soweit dieselben von

der Kirche abhängig sind. Hier ist es demnach, wo Mendelssohn und seine Schule, wo die Fortschritts-Bestrebungen auf dem Gebiet der Choralmusik und des Orgelspiels, wo auch die Reformen in den äusseren Zuständen ihre Stelle finden. Das Grösste zwar hat Mendelssohn, meiner Ansicht nach, im Oratorium geleistet, und seine speziell kirchlichen Zwecken gewidmeten Werke können sich mit dem, was er in jener Sphäre gegeben hat, nicht messen. Es sind, so weit ich seine kirchlichen Arbeiten kenne, mehr nur einzelne Momente, in denen er bedeutend erscheint, während er in anderen matter, zuweilen etwas süsslich wird, oder auch nicht frei ist von Trockenheit, so z. B. in seinem berühmten Psalm: „Wie der Hirsch schreit," wo der Anfang vortrefflich ist, während von der zweiten Hälfte das eben bemerkte gilt. Aber Mendelssohn, indem er an die alte kirchliche Kunst sich anschliesst, von dieser seinen Ausgangspunkt nimmt, dieselbe jedoch im modernen Geiste umgestaltet, hat trotz alledem das Bedeutendste in der bezeichneten Sphäre gegeben. Mendelssohn ist einer der wenigen Glücklichen, denen es gelang, unter den widersprechenden Bestrebungen der Gegenwart, unter Umständen, wo die entgegengesetzten Forderungen gestellt werden, zur Einheit in sich, zu einer bestimmt ausgeprägten Richtung, zu einem bestimmten Stil zu gelangen, und darum Werke zu schaffen, welche Befriedigung gewähren und in deren Genuss man nicht durch ewiges Schwanken gestört wird. Auch Moritz Hauptmann (geboren 1792 zu Dresden, gestorben 1868 in Leipzig) ist hier mit Auszeichnung zu nennen. In seiner Stellung als Kantor der Thomasschule und Lehrer des Konservatoriums (1842 bez. 43) fand er Gelegenheit, durch Kompositionen gediegener Chor- und Kammermusikwerke, sowie durch eine vielseitige und wirksame pädagogische Thätigkeit sich den Ruhm des hervorragendsten Vertreters der Leipziger Schule zu erwerben. Insonderheit war es seine geistreiche Abhandlung über „Die Natur der Harmonik und Metrik", die sein Ansehen als Theoretiker begründete. Mit Auszeichnung zu nennen ist ferner auch Wilsing, der durch seinen 16stimmigen (4chörigen) Psalm „De profundis" eine hervorstechende Befähigung dargethan hat. Was das nähere bezüglich dieser Komposition betrifft, so erlaube ich mir auf die gediegene Rezension zu verweisen, die Julius Schäffer darüber in der „Neuen Zeitschrift für Musik" gegeben hat. Im Vorübergehen will ich auch an Robert Franz, den ausgezeichneten Liederkomponisten, erinnern, da derselbe in neuerer Zeit ebenfalls dem Fache der Kirchenmusik sich zugewendet hat. Bestimmteres jedoch schon hier zu sagen, würde voreilig sein,

da wir jedenfalls erst zahlreichere Leistungen abwarten müssen.*) Hervorstechendes im Sinne und Geiste der älteren Schule hat Friedrich Kiel geleistet. Auch G. Vierling ist hier zu erwähnen.

Entsteht jetzt die Frage, ob der in der vorigen Vorlesung Ihnen dargestellte Umschwung des religiösen Bewusstseins seinen Einfluss schon, was die musikalische Produktion betrifft, geltend gemacht, einige Früchte in Bezug auf die kirchliche Kunst gezeitigt hat, so ist zu antworten, dass dies neugewonnene Bewusstsein noch nicht ein so allgemein und in so weiten Kreisen verbreitetes ist, kein so fertig ausgestaltetes, um unmittelbar schon zum allgemeinen Ausgangspunkt für ein erneutes Schaffen dienen zu können. Wie so oft aber auf den Höhen einer Zeitepoche Leistungen, welche die Zukunft anticipieren, auf verschiedenen Gebieten sich begegnen, ohne alle unmittelbare Verbindung doch ein gemeinschaftliches Prinzip in sich tragen, so scheint dies auch hier der Fall zu sein. Beethoven ist der grosse Repräsentant der Neuzeit auf dem Gebiet der Tonkunst, und an ihn knüpft sich auch zunächst, was in dieser Beziehung geschehen ist. Ich sprach vorhin seinem „Christus am Oelberg" alle kirchliche Bedeutung ab. Aber Beethoven ist auf diesem Standpunkt nicht stehen geblieben; er hat in seiner zweiten Messe, einer seiner letzten und grössten Schöpfungen, eine Richtung eingeschlagen, welche auf musikalischem Gebiet den Bestrebungen der Neuzeit Verwandtes zur Erscheinung bringt. Wie alle Werke des Meisters aus seiner letzten Epoche, war auch diese Messe lange Zeit hindurch dem Verständnis der Zeitgenossen verschlossen. So schreibt Fr. Rochlitz über dieselbe: „Sie steht in ihrer Art ganz allein und abgesondert da, wie Beethoven selbst in seinen letzten Jahren, sie ist ein tiefer, aber auch dunkler, und nur für den Bergmann erfreulicher Schacht von grösstem Umfang, voll gewaltsam gesprengter, versteinerter Reichtümer. Eine Summe ganz eigentümlicher Erfindungen, fast unablässig loderndes Feuer, wunderbare, zum Teil höchst fremdartige Kombinationen, aber auch leidenschaftliche Stimmung und Verstimmung, hartnäckige Verschmähung jedes Masses und gewaltsame Anwendung jedes Mittels, selbst wenn es der eigentlichen

*) Beschränkt sich seine Wirksamkeit als Komponist kirchlicher Tonsätze nur auf wenige kleinere Nummern, so hat sich Robert Franz andererseits hervorragende Verdienste erworben durch die Bearbeitung mehrerer Werke Bach's und Händel's, die zwar wegen ihrer modernen Einkleidung nicht allseitige Zustimmung fanden, aber trotzdem, weil sie als das Resultat umfassender Studien zugleich ein gereiftes ästhetisch-kritisches Urteil bekunden, viel zur Verbreitung jener Werke beigetragen haben.

Bestimmung der Gattung ganz entgegen wäre. Ich weiss nicht, wie das Werk auf andere wirkt, ich aber, so oft ich es durchgegangen, habe es jederzeit anstaunend und betrübt zurücklegen müssen.“ Es liegt in diesen Worten ein entschiedener Mangel an richtiger Auffassung. Rochlitz hat die Teile in seiner Hand, aber das Band, welches dieselben verknüpft, hat er verloren. Rochlitz, der ältere Mann, ging mit seiner geistigen Bildung aus dem Rationalismus der vorigen Epoche hervor, und die Welt der neuesten Zeit blieb ihm eine völlig verschlossene. Ich bin weit entfernt, hiermit einen Tadel auszusprechen, ich bezeichne nur die Thatsache. Es wiederholt sich stets, es ist Naturgesetz, dass die ältere Generation die Bestrebungen eines jüngeren Geschlechts nicht mehr zu fassen vermag. Wir sehen dies an den bedeutendsten Männern der Vergangenheit, an Tieck, Steffens z. B., welche in völliger Verblendung über das, was in der Gegenwart lebt, u. a. die reformatorischen Bestrebungen derselben aus subjektiven Schrullen oder der Haltungslosigkeit und Liederlichkeit einzelner Individuen erklären zu können meinten. Ausnahmen von diesem Gesetz begegnen uns nur selten. So vermochte auch Rochlitz diese Stimmungen der Neuzeit nicht zu erkennen; aber sein Urteil ist lehrreich, weil es zeigt, wie hier verschiedene Epochen, verschiedene Geistesrichtungen einander gegenüberstehen. Das Wesentliche eines Urteils ist immer, dass einer offen und wahrhaft ausspricht, wie eine Schöpfung auf ihn wirkt, welchen Eindruck sie ihm hinterlässt. Irrt er dann auch, so vermag ein später Kommender leicht einen solchen Irrtum an seinen Ort zu stellen und daraus selbst Nutzen zu ziehen. Allerdings hat Rochlitz soweit recht, dass diese Messe keineswegs ein vollendetes Kunstwerk genannt werden kann, in dem Sinne nämlich, dass darin eine bestimmte Weltanschauung, eine bestimmte Geistesrichtung rein und ungetrübt und konsequent sich ausspricht, es kämpfen darin die heterogensten Elemente miteinander, aber dieser Kampf ist der Kampf der Neuzeit, ist das Hervorgehen des Neuen aus dem Alten, und darum gehört diese Messe zu denjenigen Werken, welche an der Spitze dieser Periode stehen. Was sich uns zunächst darstellt, ist die sprudelnde Genialität, der Reichtum an Gedankenblitzen, welche bei erster Bekanntschaft mit dem Werk überwältigen, und kaum erfassbar sind. Man sieht es, wie Beethoven nach Originalität der Auffassung strebt, wie er überall sich, sein Genie, geltend machen will, wie er sich verherrlicht, nicht die Sache, für die er arbeitet, nicht an diese sich hingiebt, sondern sich auf sich selbst stellt; seine Subjektivität ist überall der Hintergrund, nicht

die Objektivität alter kirchlicher Kunst. Dies ist die e i n e Seite der Tonschöpfung; Sie erblicken hier die vollste Weltlichkeit. M e n d e l s s o h n kam einmal auf diese Messe zu sprechen; er fand die katholische Färbung darin bemerkenswert und bei B e e t h o v e n überraschend. In der That sind auch noch solche Ueberreste katholischer Anschauung darin; wir werden in ein solches süsses Selbstvergessen und Träumen versetzt, wir empfinden diesen Weihrauchduft, diesen Kerzenschimmer, wir haben diese mehr sinnlichen Einwirkungen des katholischen Ritus. Dies ist die z w e i t e, im Widerspruch mit der ersten stehende Seite des Werkes. Erinnern Sie sich endlich der Worte S c h i n d l e r ' s in den biographischen Mitteilungen, welche ich gab. S c h i n d l e r sagt, er habe B e e t h o v e n nie im Zustande solcher absoluten Erdenentrücktheit gesehen, wie bei der Komposition dieser Messe, erinnern Sie sich ferner dessen, was ich in meiner allgemeinen Betrachtung über den Gang des religiösen Bewusstseins sagte: in der alten Zeit — bemerkte ich — durchdrang der religiöse Geist die Welt, das Irdische wurde durch das Himmlische verklärt, die Welt war verschwindendes Moment in der Unendlichkeit des Göttlichen. Die spätere Zeit vollbrachte den Sturz aus dem Himmel. Das Diesseits, die Welt, machte sich als etwas für sich Bestehendes geltend. Nach dieser Höllenfahrt folgte in neuester Zeit eine Auferstehung. Eine Sehnsucht nach dem Ueberirdischen hat die Welt ergriffen. Dieses Herausringen aus tiefster Weltlichkeit, dieser ungeheure Anlauf, den Himmel zu stürmen, dieses erneute Aufgehen im Unendlichen, dieser Flug zum Himmel ist die d r i t t e, wichtigste Seite, ist das, was den Geist der Neuzeit bezeichnet, ist moderne Kirchenmusik. Für die frühere Zeit war die Religion eine offenbarte, in dem Sinne, dass den Menschen etwas ihnen nicht eigentlich Angehöriges vom Himmel herab verkündet sei. Jetzt ist diese Offenbarung nicht mehr ein Fremdes, von aussen Kommendes, jetzt ist sie das eigene höhere Wesen des Menschen. Damit fällt jene demütige Niedergedrücktheit, welche aus dem Bewusstsein der Sündhaftigkeit und Verworfenheit nicht herauskam; die Begeisterung für das Hohe und Göttliche tritt an ihre Stelle. Früher war die Bibel eine äussere Autorität, die Lehren Christi wurden äusserlich aufgenommen, seine Persönlichkeit war in eine unabsehbare Ferne gerückt. Jetzt betrachten wir die Bibel wie jedes andere Erzeugnis des Genius, nur mit dem Unterschied, mit dem Bewusstsein, dass sie die grösste aller Schöpfungen ist; in uns selbst wird Christus lebendig, und reproduzierend schaffen wir seine Persönlichkeit in uns. Diese Geistesrichtung finde ich in B e e t h o v e n ' s

Messe und er ist daher, wie gesagt, der erste, der eine den geschilderten modernen Bestrebungen entsprechende Schöpfung auf dem Gebiet der Kirchenmusik gegeben hat.

Dieselbe Geistesrichtung ist es nun auch, welche bei allen den Tonsetzern, welche sich dieser Richtung angeschlossen haben, vorwaltet, bei allen jenen wahrhaft schöpferischen Geistern, die das Ideal der Zukunft erfasst haben. Wir begegnen hier denselben zum erstenmale, und ich berühre in diesem Zusammenhange, vorausgreifend dem späteren, nur erst eine Seite ihrer Thätigkeit; am Schlusse dieser Vorträge werden wir denselben noch eine ausführlichere Betrachtung zu widmen haben. Zu Anfang der 40er Jahre war es Richard Wagner, welcher mit einem hier zu erwähnenden Werk, seinem „Liebesmahl der Apostel", aufgetreten ist. Dies Werk wurde für das damals stattfindende Männergesangsfest in Dresden komponiert und es ist darin auf diese Veranlassung Rücksicht genommen. Es gehört ferner noch der früheren Zeit Wagner's an, und kann auch aus diesem Grunde als ein allseitig gelungenes nicht betrachtet werden. Der Hauptvorwurf, den ich ihm mache, besteht darin, dass es dem Autor nicht immer gelungen ist, den hier bezeichneten Standpunkt fest-, sich stets auf gleicher Höhe zu halten. Es finden sich darin auch Elemente einer — wie ich mit Beziehung auf das früher Gesagte mich ausdrücken möchte — schlechten Weltlichkeit, einer Richtung, die nur im Diesseits wurzelt, nicht im Diesseits zugleich das Unendliche erfasst hat. Daneben aber zeigt es auch gewaltige Züge und wird von einer flammenden Begeisterung getragen, sodass es mit Grund der hier geschilderten Richtung beigezählt werden muss. Eine längere Reihe von Jahren hindurch wurde dieses Werk wieder hervorgesucht und mehrfach aufgeführt. Dass Sie sich in seiner Wertschätzung nicht beirren lassen durch die bornierten Urteile, welche die Tagespresse dabei zutage gefördert hat, betrachte ich als selbstverständlich. Wesentlich zur Erhöhung des Eindrucks trägt auch der treffliche Text bei, dem man zugleich eine symbolische Bedeutung für die Bestrebungen der Gegenwart beilegen kann. — Nicht immer sind es streng kirchliche, speziell den Zwecken des Gottesdienstes gewidmete Werke, in denen sich der neue Geist offenbart. So finde ich Elemente moderner Kirchenmusik auch im 3. Teile von Schumann's Faustmusik. In anderen mehr kirchlichen Werken hat sich Schumann an Rückert angeschlossen, und auch das ist bedeutsam, weil kein neuerer Dichter diesen Standpunkt so zur Geltung gebracht hat, als Rückert. Mehrere Jahre nach dem Tode Schumann's sind auch speziell kirchliche

Werke desselben, eine Messe, ein Requiem, durch den Druck veröffentlicht worden. — Nach allem ferner, was ich von Hector Berlioz kenne, nehme ich keinen Anstand, auch ihn in seinen kirchlichen Werken dieser Richtung beizuzählen. Er ist, mit Cherubini zugleich, die zweite grosse Erscheinung des Auslandes auf diesem Gebiet, auf die beide von mir bereits vorläufig hingedeutet wurde. Eine unmittelbare Beziehung zu den im Eingange der heutigen Vorlesung bezeichneten Bestrebungen des deutschen Geistes auf religiösem Gebiet ist natürlich bei Berlioz nicht anzunehmen; kann man diese doch kaum bei Beethoven voraussetzen. Ich bemerkte aber schon vorhin, dass oftmals auf den Höhen einer Zeitepoche Leistungen, welche die Zukunft antizipieren, auf verschiedenen Gebieten sich begegnen, ohne alle unmittelbare Verbindung. Dasselbe gilt auch im vorliegenden Falle, gilt von Berlioz' Kirchenmusik. Berlioz hat in neuerer Zeit in dieser Sphäre zugleich mit Liszt wohl das Grösste geleistet und auch mit diesem die zahlreichsten und umfangreichsten Werke innerhalb derselben gegeben. Mir ist nur seine „Kindheit des Herrn“ bekannt, während die anderen grossen, kunstreichen, altkirchliche Texte behandelnden Schöpfungen bei uns leider noch nicht zur Aufführung gekommen sind.*) Jenes eine Werk aber gestattet einen begründeten Schluss auch auf den Charakter und den Geist, in dem die übrigen gehalten sind. Einen festen Standpunkt, eine wirklich zusammenhängende Entwicklung haben wir in den hier bezeichneten, überwiegend doch noch vereinzelt stehenden, auch unter sich selbst wesentlich verschiedenen Leistungen natürlich noch nicht, und das Ziel ist noch keineswegs erreicht, — dazu fehlt es noch an der erforderlichen Basis in der allgemeinen Weltanschauung, auch der Unterschied der Konfessionen ist nicht zu übersehen; — vereinzelte, grossartige Griffe in die Zukunft sind es, die uns darin geboten werden. Auch das muss ich erwähnen, dass ich, indem ich gerade diese Richtung als die der wahren Kirchenmusik bezeichne, damit eigentlich in schroffen Widerspruch trete mit dem noch herrschenden Bewusstsein. Das gegenwärtig geltende Bewusstsein im Gegenteil ist am wenigsten geneigt, darin überhaupt nur Kirchenmusik zu finden. In demselben Sinne aber, in dem ich eine Auffassung des Christentums, die mit der äusserlich noch geltenden wenig Gemeinschaftliches besitzt, eine Auffassung, wie sie z. B. Schwarz in Gotha in seinen Predigten niedergelegt hat, als die einzig wahre, jetzt berechtigte bezeichne,

*) Vergl. 22. Vorlesung.

in demselben Sinne kann ich auch nur diese Kunst als die wahrhaft den religiösen Bestrebungen der Zukunft entsprechende bezeichnen. Nenne ich endlich Franz Liszt in diesem Zusammenhange, so bin ich mit diesem Namen zugleich bei den neuesten Bestrebungen und Fortschritten, bei den bedeutendsten Leistungen auf diesem Gebiet angekommen. Es ist hier namentlich die zur Einweihung des Graner Doms komponierte Festmesse anzuführen. Schon früher schrieb Liszt eine Messe für Männerstimmen mit Orgelbegleitung und ein Ave Maria; in letzter Zeit ist derselbe ebenfalls wieder vielfach thätig gewesen auf diesem Gebiet, obschon die Werke nur erst zum Teil veröffentlicht sind. Liszt's „Graner Messe", als sein Hauptwerk, veranschaulicht am sprechendsten die Eigentümlichkeit seines Standpunktes. Es ist zunächst der sinnliche Glanz und Pomp des katholischen Ritus, der uns darin entgegentritt. Daneben aber erscheint als zweite bedeutendste Seite eine auf tiefer und lebendiger Ueberzeugung beruhende religiöse Gesinnung, sodass jenes mehr sinnliche Element dadurch gehoben und verklärt, das Aeusserliche von dem Idealen vollständig durchdrungen wird. Was weiterhin das speziell Künstlerische betrifft, so hat Liszt im Anschluss an Beethoven und fortbauend auf dieser Grundlage zugleich dem Kunstideal der neuesten Zeit Rechnung getragen. Wie bei Italienern und Deutschen in alter Zeit die Kirchenmusik durch den auf dem Gebiet der Oper unterdes erfolgten Umschwung neu angeregt und befruchtet wurde, so sehen wir hier infolge ähnlicher Anregung das deklamatorisch-dramatische Element in den Vordergrund treten. Liszt ist der erste, der diese Seite in der Sphäre der Kirchenmusik zur vollen Geltung gebracht hat, seine „Graner Messe" ist die hervorragendste Leistung seiner Zeit auf kirchlichem Gebiet, auch dadurch ausgezeichnet, dass wir in ihr nicht mehr nur das Suchen nach einem neuen Ziele, das Ringen darnach, sondern das Ergreifen desselben vor uns haben. Es ist eine abgeschlossene, in sich fertige Leistung, welche der Tondichter gegeben hat. Ich muss mich hier auf diese Andeutungen beschränken, und verweise für den Fall, dass Sie näheres über das grossartige Werk nachlesen wollen, auf L. A. Zellner's in Wien erschienene Broschüre, die dasselbe zum Gegenstand hat, sowie auf die Besprechung in der „Neuen Zeitschrift für Musik", die auch in den von R. Pohl herausgegebenen Berichten über unsere Tonkünstler-Versammlung im Jahre 1859 (Leipzig, Kahnt) wieder zum Abdruck gekommen ist. In den letzten Jahren sind mehrere ausgezeichnete Werke von Liszt durch den Druck veröffentlicht worden, ein Pater noster für gemischten Chor, achtstimmig, der

13. Psalm für gemischten Chor und Tenorsolo mit Orchester, „die Seligkeiten“ für Baritonsolo mit Chor, der 23. Psalm, der 137. für weibliche Stimmen mit Orgel, Harfe, der letztere zugleich mit Violine und Frauenchor am Schluss, und der 18. für Männerchor, Orgel und Orchester, die „Missa choralis“ für gemischten Chor u.a.m. Liszt hat in den letzten Jahren seine Thätigkeit fast ausschliesslich der Kirche gewidmet. Es ist dies die dritte Epoche seines Schaffens, in die er eingetreten ist, wie ich weiterhin noch nachweisen werde.*) Diese neueste Wendung erscheint von höchster Wichtigkeit, nicht bloss in subjektiver Beziehung, bezeichnend für die Entwicklung des Komponisten, sie ist zugleich von objektiver Bedeutung, weil dadurch eine erneute Belebung für ein Gebiet hervorgerufen wurde, welches mehrfach als fast abgestorben zu betrachten war. Liszt hat — selbstverständlich innerhalb der Sphäre des katholischen Glaubensbekenntnisses — das Grösste geleistet in unserer Zeit. Bei ihm treffen wir wieder echten Beruf, tiefstes Durchdrungensein von religiöser, in modernem Geiste wiedergeborener Gesinnung, wirkliche Weihe in Verbindung mit hervorragender spezifisch-musikalischer Begabung. Er hat, wie ein Beurteiler der „Seligkeiten“ in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ treffend sich ausdrückt, den Beweis geliefert, dass es auch unserer Zeit noch gegeben ist, sich mit dem Unendlichen in Einheit zu wissen.

Es bleibt mir noch übrig, der beiden der Kirchenmusik nächstverwandten Kunstzweige, des Choralgesanges und der Musik für die Orgel zu gedenken. Ueber beide Gebiete habe ich früher ausführlich gesprochen; jetzt kommt es nur darauf an, die später erfolgte Wendung Ihnen anzudeuten. Es bestätigt sich hier abermals, was über den Gang der Kirchenmusik im letzten Jahrhundert überhaupt gesagt wurde; in der zweiten Hälfte des vorigen und zu Anfang des gegenwärtigen begegnen wir auch hier einem tiefen Verfall. Wir sehen, bemerkte vor längerer Zeit ein guter Kenner des Orgeltonsatzes in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“, nach Sebastian Bach's Tode die Bebauung dieses Gebietes von Stufe zu Stufe herabsinken bis in die ersten Dezennien des 19ten Jahrhunderts. Die ganze Kunstanschauung derer, welche sich auf diesem Gebiet thätig erwiesen, trug daran Schuld. Ihre Vorstellung von der Aufgabe der Kunst war eine verkehrte. Die Verstandesthätigkeit galt ihnen als der einzig und allein seligmachende Faktor musikalischen Schaffens; Gemüt, Eigentümlichkeit wurde für wenig oder nichts

*) Vergl. 24. Vorlesung.

geachtet, ja letztere, wo sie sich kundgab, sogar hart angefeindet. Man vermochte in dieser Zeit an den Bach'schen Werken lediglich nur die harmonischen und kontrapunktischen Kombinationen studiert und bewundert, doch die vielfachen Fingerzeige für den forschenden Geist, die wahre künstlerische, die Form selbstschöpferisch behandelnde Freiheit nicht herausgefunden haben. — Nur zwei Namen sind aus dem Anfange dieses Jahrhunderts zu nennen, welche rühmliche Erwähnung verdienen, zwei Schüler Kittel's, eines der vorzüglichsten Schüler Sebastian Bach's: Rink und Fischer. Diese sind als Träger der neueren Orgelspiels und der Orgelkomposition im besseren Sinne anzusehen. Der Erstgenannte hat insbesondere gewirkt für die Veredlung des Orgelspiels im nordwestlichen und westlichen Deutschland und eine grosse Popularität erlangt, während der zweite der Flachheit und Aeusserlichkeit in der Orgelkomposition gegenüber ein besseres Kunststreben geltend machte. Rink, geboren 1770, gestorben 1846, war Hoforganist zu Darmstadt, Michael Gotthardt Fischer, geboren 1773, gestorben 1829, lebte in Erfurt. — Was den Choralgesang betrifft, so erinnern Sie sich hier dessen, was ich in früheren Vorlesungen Ihnen ausführlicher mitteilte. Seit der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts datiert sich auch hier ein tiefer Verfall. Insbesondere war es der schon so oft genannte Hiller, welcher im Geiste seiner Zeit zwar, nicht aber in dem jener alten Kunst wirkte. Die alte Harmonie wurde mit einer neuen, weltlichen vertauscht, der schleppende Vortrag, der Unfug der Zwischenspiele verbreitete sich mehr und mehr, und man lernte allmählich alles dies als dem Wesen des Chorals zugehörig betrachten.

Mit dem erhöhten kirchlichen Interesse in neuerer Zeit hat man auch wieder angefangen, der Orgelmusik und dem Orgelspiel eine grössere Aufmerksamkeit zu widmen. Mehrere ausgezeichnete Virtuosen und tüchtige Tonsetzer sind zu nennen, so A. G. Ritter in Magdeburg, A. Hesse in Breslau, Haupt in Berlin, J. Schneider in Dresden, C. F. Becker und H. Schellenberg in Leipzig, Stade in Altenburg, K. L. Thiele in Berlin, Merkel in Dresden, Faisst in Stuttgart, Krejci in Prag, Brosig in Breslau, A. Winterberger in Wien, Karl August Fischer in Dresden, Thomas in Leipzig u. a. Töpfer in Weimar verdient rühmliche Erwähnung als ausgezeichneter Kenner des Instruments. Körner in Erfurt hat sich als Verleger für das Fach der Orgelmusik Verdienste erworben. Sind die Bestrebungen desselben auch nicht frei von gewöhnlicher buchhänd-

lerischer Spekulation gewesen, so gebührt ihm doch auch unzweifelhaft der Ruhm, einen Vereinigungspunkt für die Tonsetzer dargeboten und das Interesse an der Orgelmusik in weiteren Kreisen wieder erweckt zu haben.*) Im Orgeltonsatz strebt man erhöhter Kirchlichkeit zu. A. G. Ritter ist hier mit Auszeichnung zu nennen. Auch Mendelssohn hat durch seine Orgelsonaten dazu beigetragen, dem Instrument wieder ein gesteigertes Interesse zuzuwenden. Dass die Orgel eine Zeit lang in den Hintergrund trat, liegt zum Teil in ihrem Charakter begründet. Der Orgelton gewährt uns den Eindruck grossartiger Starrheit und Hoheit; er ist das Bild der alten Zeit. Weil das Instrument nur gewaltig ist, darum dem leidenschaftlichen Leben der Neuzeit, diesem Wechsel des Affekts, der überwiegenden Subjektivität nicht entspricht, trat es in den Hintergrund, und das grosse Publikum gewöhnte sich, dasselbe langweilig zu finden. Die Grösse der alten Zeit war, so wie im allgemeinen, auch hier dem Verständnis verloren gegangen. Je mehr aber die Gegenwart der Vorzeit wieder gerecht zu werden anfängt, umsomehr erkennt man auch in der Orgel die grösste Repräsentantin dafür, erkennt man zugleich, dass alle Wege noch keineswegs erschöpft, dass der Zukunft neue Erfindungen vorbehalten sind. Von grosser Bedeutung insbesondere ist in dieser Beziehung einerseits das, was Liszt angestrebt hat, andrerseits das, was durch D. H. Engel in Merseburg geschehen ist. Auch Liszt ist als Komponist für die Orgel aufgetreten und nimmt zur Orgel eine ähnliche Stellung ein, wie früher zum Klavier. Wie er früher das Pianoforte zu behandeln vermochte, einzig in seiner Art, so weiss er später auf der Orgel den ganzen Glanz und die ganze Pracht des Instruments zur Darstellung zu bringen. Ich sage damit nicht, dass er in diesen Werken schon etwas Abgeschlossenes, Vollendetes gegeben, einen bestimmten Stil erreicht habe, nach der angedeuteten Seite hin aber bezeichnen seine Kompositionen einen Fortschritt. Eine zweite Seite ist die des Inhalts und Charakters der hierher gehörigen Werke Liszt's. Ich erkenne darin eine Konsequenz der im Eingange der heutigen Vorlesung bezeichneten Richtung. Wir haben hier die Uebertragung derselben auf das Gebiet der Orgelmusik, und auch in dieser Beziehung halte ich demnach diese Bestrebungen für die wichtigsten,

*) Neuerdings haben fast alle grösseren Verlagshandlungen sich die Herausgabe von Kompositionen für die Orgel angelegen sein lassen, sodass Körner heute keine nennenswerten Sonderverdienste mehr zugesprochen werden können.

am meisten versprechenden in unserer Zeit.*) Was Engel betrifft, so hat dieser das Verdienst, das Talent des ausgezeichneten Orgelbauers Ladegast in Weissenfels erkannt und durch seine Vermittlung dem letzteren Gelegenheit zur Bethätigung durch die Erbauung der Domorgel zu Merseburg gegeben zu haben. Der Charakter dieses Werkes unterscheidet sich wesentlich von dem aller anderen Orgeln, ich möchte sagen: er sei moderner. An Kraft und Fülle, beim Gebrauch des vollen Werkes, kommt sie wohl den besten gleich. Einzig in ihrer Art aber ist sie in den sanfteren Stimmen. Es ruht ein Wohllaut, ein Schmelz darin, wie ich ihn bei anderen Orgeln noch nicht gehört. Der Klang ist, um die Hauptsache mit einem Worte zu bezeichnen, poetischer Natur. Es ist eine bezaubernde Mannigfaltigkeit der Stimmen darin und diese Vorzüge werden noch unterstützt durch die Möglichkeit des Crescendo und Decrescendo. So muss dieses Instrument vor allen als geeignet erscheinen, der bezeichneten Richtung als Grundlage zu dienen, gleich wie die später in demselben Geiste erbaute noch grossartigere Orgel in der Nicolaikirche zu Leipzig.**)

---

*) Es wird sich nicht Jeder zu der Ansicht Brendel's bekennen, dass die dogmatisch-religiösen Unterschiede die Werke kirchlicher Tonkunst streng scheidet in katholische, protestantische u. s. w. Da, wo die Musik als integrierender Bestandteil des Gottesdienstes auftritt, muss ihr Wesen sich diesem unterordnen und kann demzufolge durch die Konfession bedingte Unterschiede aufweisen; wo sie aber als Kunst vor die breite Öffentlichkeit tritt, verschwinden diese Gegensätze, sodass es auch eine spezifisch protestantische und katholische Orgelmusik als Kunstgattung nicht giebt. — Als der bedeutendste Orgelkomponist der Neuzeit muss Josef Rheinberger bezeichnet werden. In Form und Stil auf klassischem Boden aufbauend, hat er durch die meisterhafte Beherrschung der modernen Kompositionstechnik in seinen beiden Konzerten, 19 Sonaten und anderen Stücken für Orgel ein überaus reiches Empfindungsleben zum Ausdruck gebracht, wie es vordem in der Orgelkomposition nicht möglich schien. Unter den französischen Orgelmeistern der Jetztzeit nimmt Alexander Guilmant die erste Stelle ein. Ausserdem wären hier noch zu nennen: Widor in Paris, Lemmens in Brüssel, J. B. Litzau in Rotterdam, H. u. G. Matthison-Hansen in Dänemark, Flügel in Stettin, Stehle in St. Gallen, S. de Lange in Stuttgart, Piutti, Papperitz und Homeyer in Leipzig, Forchhammer in Magdeburg, Reimann in Berlin, Fink in Esslingen, Gottschalg in Weimar, K. Wolfrum in Altdorf, Wermann in Dresden, Bartmuss in Dessau, Max Reger in Weiden und Max Gulbins in Elbing.

**) Und doch sind diese Errungenschaften unbedeutend im Vergleich zu den modernen Schöpfungen der Orgelbaukunst, welche die Orgel zu einem Konzertinstrument ersten Ranges erhoben. Es seien hier als hervorragende Erbauer derartiger Instrumente genannt: Cavaillé-Coll in Paris, E. F. Walcker in Ludwigsburg, W. Sauer in Frankfurt a. O., Schlag u. Söhne in Schweidnitz,

Auch in Bezug auf Choralmusik und Choralgesang hat die Gegenwart reformatorische Bestrebungen geweckt. Die Regierungen, die Geistlichen und Organisten beschäftigen sich lebhaft mit der Untersuchung darauf gerichteter Fragen, und von vielen Seiten her wird die Wiedereinführung des alten Chorals verlangt. Früher schon deutete ich an, wie in der Gegenwart lebhafte Erörterungen darüber entstanden sind, welcher Gestalt des Chorals, der älteren oder der neueren, der Vorzug gebühre; ich sprach mich schon dort, bezüglich des Kunstwertes, für die erstere aus, die Entscheidung über Wiedereinführung auf die jetzige Betrachtung verschiebend. Es sind insbesondere Gründe der praktischen Ausführbarkeit, welche dagegen geltend gemacht werden. In der alten Gestalt verlangen die Choräle von der Gemeinde eine grössere musikalische Gewandtheit und die Möglichkeit der Ausführung ist nur bei sorgfältiger Beschäftigung damit gegeben. Meiner Ansicht von der Sache zufolge und entsprechend meiner Anschauung von der gesamten Kunstentwicklung muss ich indes erklären, dass ich das eine Verfahren so wenig wie das andere für das entsprechende halte. Eine grosse Täuschung, ein entschiedenes Verkennen des Geistes der Neuzeit scheint es mir zu sein, wenn man im Ernst von der Wiedereinführung des alten Chorals spricht.*) Ebensowenig freilich kann bei der gegenwärtigen Gestalt desselben stehen geblieben werden. So wenig die alte Religiosität in ihrer damaligen Form in der Gegenwart wieder zur Geltung gebracht werden kann, ebensowenig wird eine Wiedereinführung des alten Chorals glücken; so wenig aber dem flachen Rationalismus der neueren Zeit eine dauernde Bedeutung innewohnt, so wenig kann man sich durch die gegenwärtige Beschaffenheit des Choralgesanges befriedigt erklären. Es handelt sich auch hier um lebendiges Weiterschreiten, um dieses schönste Eigentum der protestantischen Kirche nicht zu verlieren, und so hoffe ich, dass auch hier, bei erneuter fester Gestaltung der kirchlichen Angelegenheiten, Anregungen zu wahrhafter Fortbildung vorhanden sein werden. Interessant war mir

---

K. G. Weigle in Stuttgart, E. Röver in Hausneindorf bei Quedlinburg und Gebr. Jehmlich in Dresden.

*) Der lange Streit über die Wiedereinführung des alten rhythmischen Chorals im protestantischen Gottesdienste hat bis heute noch keinen wesentlichen und Dauer verheissenden Erfolg gezeitigt und die Schwierigkeit der praktischen Durchführung scheint den erneuten Bestrebungen Einzelner auch fernerhin ein Ziel zu setzen. Jedenfalls ist hier bei der Einführung eine weise Beschränkung auf wenige, anerkannt schönere rhythmische Melodieen notwendig; denn nicht alle jene alten Weisen sind mit unserem heutigen ästhetischen Empfinden in Einklang zu bringen.

in diesem Sinne ein Versuch, welchen vor mehreren Jahren A. G. Ritter in Magdeburg unternahm und ich verweise alle, welche sich dafür interessieren, auf die von dem genannten Orgelmeister gegebene neue Bearbeitung mehrerer Choräle (Magdeburg, Heinrichshofen).

Aus alledem entnehmen Sie, dass ein erhöhtes Leben in Bezug auf kirchliche Tonkunst in neuester Zeit wieder erwacht ist; nach dem tiefen Falle in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts, nach der entschiedenen Verweltlichung der Kirche sehen wir jetzt eine erneute Erhebung, wenn schon in weiten Kreisen der althergebrachte Schlendrian noch gäng und gebe ist. Sie entnehmen dies letztere leicht aus den vorhandenen Zuständen. Werke der alten, grossen Kirchenmusik hört man selten oder gar nicht; man ist befriedigt, wenn man Konzertmusik in der Kirche hat. So sehr sind die meisten von der rationalistischen Anschauung gefesselt, dass sie noch garnicht wissen, wovon die Rede, dass sie nicht bemerken, was verloren gegangen ist, und das Bewusstsein, dass das letzte Jahrhundert nur ein grosser Durchgangspunkt war, liegt ihnen fern. — Noch will ich bemerken, dass Sie keinen Widerspruch darin finden mögen, wenn ich einerseits von noch grösserer Weltlichkeit bei der Kirchenmusik der Zukunft, andrerseits von erhöhter Kirchlichkeit der Neuzeit spreche. Die Zeit des Rationalismus war die einfache Verneinung aller Religiosität, alles kirchlichen Lebens; der Sturz in das Diesseits, wie ich früher sagte. Die Gegenwart aber nimmt einen höheren Schwung; die frühere Unendlichkeit eröffnet sich wieder, wenn schon wir auf ganz anderen Wegen dahin gelangen. Mag daher die Religion der Zukunft in ganz anderer, in weltlichster Gestalt auftreten, sie steht der Hoheit der alten Zeit näher, sie besitzt das Wahre und Berechtigte der letzteren in weit höherem Grade, als die verflossene Epoche. Dies ist die Einheit jener scheinbar widerstrebenden Bestimmungen. Mag auch die Zeit in Gegensätzen auseinandergehen, den verschiedenen Erscheinungen ist dies Eine gemeinschaftlich.

Ich gedachte vorhin der Reformen auch in den äusseren Zuständen, was Kirchenmusik betrifft. In der That hat auch in dieser Beziehung die Gegenwart Verbesserungen eingeleitet. Mit den Reformen, welche in den verflossenen Jahren auf allen Gebieten angebahnt wurden, kam auch die Stellung der Kirchenmusik zum Gottesdienst, kamen die äusseren Bedingungen für ein glücklicheres Gedeihen derselben zur Sprache. Man verlangte, so namentlich

von Berlin aus, für die protestantische Kirche eine innigere, organische Verbindung der Musik mit dem gesamten Gottesdienst, man verlangte die Gewährung grösserer Geldmittel, um ein tüchtiges Sänger- und Orchesterpersonal herzustellen, zum Teil auch um die Komponisten für die Kirche aufmuntern, ihre Arbeiten honorieren zu können. Bis jetzt hatten diese letzteren hinsichtlich ihrer Arbeiten das allertraurigste Los. Sie mussten froh sein, wenn jemand davon Notiz nahm, materielle Vorteile erwuchsen ihnen daraus nicht. Man erkannte jetzt die Schmach, welche darin liegt, dass zum Teil reich dotierte protestantische Kirchen auch nicht das geringste für ihre Kirchenmusik aufwenden wollen. Es wurde erwähnt, dass früher mit einem anständigen Gehalt versehene Organistenstellen im Laufe der Zeit immer mehr verkleinert worden, an den Mindestfordernden gegeben waren, sodass auch diesem Kunstzweig alle Aufmunterung fehlte. Mit einem Worte: die Neuzeit machte wenigstens den Fortschritt, dass man Einsicht in alle Mängel gewonnen, dass man erkannt hat, in welcher Weise etwas zu erneuter Belebung geschehen kann. Die äussere Stellung der Tonkunst, das Verhältnis derselben zu Staat und Kirche ist bisher ein sehr trauriges gewesen. So grosse Summen für dieselbe aufgewendet wurden, und noch aufgewendet werden, es ist dies vorzugsweise immer nur für Zwecke des Luxus geschehen; an eine wirkliche Unterstützung der Kunst wurde nur in den seltensten Fällen gedacht. Früher glaubte man nicht, dass dies anders sein könne; jetzt ist das Bewusstsein über das Unwürdige einer solchen Stellung der Tonkunst erwacht.*)

Fassen wir die Resultate des bis jetzt Gesagten zusammen, so erhellt, wie streng genommen auf dem Gebiet der kirchlichen Tonkunst eigentlich gegenwärtig am wenigsten Fertiges und in sich Abgeschlossenes zu leisten ist: eine fest ausgeprägte Grundlage dafür ist in dem allgemeinen Bewusstsein nicht vorhanden, widersprechende Richtungen durchkreuzen sich. Wir erblicken ein Ringen nach neuen Gestaltungen, ohne dass jedoch diese schon zu einem befriedigenden Abschluss gelangt sind. Unmittelbar nun aus diesen verworrenen Zeitbestrebungen heraus für kirchliche Kunst thätig sein zu wollen, ist das unglückseligste Beginnen. An der Mattheit und Bedeutungslosigkeit der Kirchenmusik dieses Jahrhunderts haben wir die Resultate derartiger verfehlter Versuche erblickt. Sicherer und zu befriedigenderen Resultaten

*) Freilich bricht sich auch hier die bessere Einsicht nur ganz allmählich Bahn und von einem wirklichen Umschwunge in der Stellung der Tonkunst zu Staat und Kirche kann auch heute noch nicht gesprochen werden.

führend zeigte sich der unbedingte Anschluss an die älteren Meister. In Bezug auf den wirklichen Fortschritt war aber auch diese Richtung bedeutungslos. Ist demnach die Frage zu beantworten, welche Richtung die Tonsetzer der Gegenwart einzuschlagen haben, so habe ich die einzig mögliche Lösung schon angedeutet. Nur der Anschluss an die Bestrebungen der Zukunft vermag Erfolge zu gewähren. Aber praktisch ist im Augenblick ein solcher Rat auch nicht. Man kann niemand sagen, dass er der Zukunft sich anschliessen solle, wenn er nicht schon mit seinem Inneren in derselben wurzelt. Solche Thätigkeit setzt ein kühn vorwärts dringendes Genie voraus, setzt voraus, dass man mit der Gegenwart vollständig gebrochen, seinen Standpunkt in einer neuen Welt genommen habe, und zwar mit zweifelloser Sicherheit und unangefochten von störenden Einflüssen der unmittelbaren Umgebung. In Bezug auf diesen Rat ist demnach zu sagen, dass, wer seiner bedarf, ihn nicht gebrauchen kann. So wäre unser Resultat allerdings, wie ich es auch vorhin schon aussprach, dass auf diesem Gebiet in der Gegenwart am wenigsten zu thun ist. Einen Weg indes giebt es noch, welcher allen Talenten, die berufen sind, Tüchtiges zu leisten, ohne neue Bahnen brechen zu können, anzuempfehlen ist; es ist der, den Mendelssohn betreten hat. Mendelssohn ist in seiner Kirchenmusik nicht Mann der Zukunft, er ist aber ebensowenig sklavischer Nachahmer des Alten; zugleich steht er hoch über jener hausbackenen Alltäglichkeit rationalistischer Weltanschauung; man kann ihn, aber in einem edleren und besseren Sinne, als das Wort gewöhnlich gebraucht wird, Eklektiker nennen. Er hat die Gediegenheit der Vorzeit in sich aufgenommen, und zugleich den Forderungen der Gegenwart Rechnung getragen; er hat die besten vorhandenen Elemente zusammengefasst, und aus ihnen gestaltet, was der Bildung der Zeit entspricht. Das Grösste leistend auf weltlichem Gebiet, und dafür vorzugsweise begabt, eine überwiegend dem Lyrischen zugeneigte Persönlichkeit, liefert er uns das erhebende Schauspiel, wie sehr es möglich ist, durch ernstes Streben und rastloses Ringen der ursprünglichen Begabung in der That ferner Liegendes zu erreichen, zeigt er uns, wie gediegene, allseitige Bildung ihn in den Stand setzte, seine eigene Persönlichkeit zu erweitern, und in seinen Oratorien auch die weiten Räume des Epischen zu erfüllen. Schon vorhin sprach ich aus, wie es ihm vorzugsweise gelungen ist, etwas Fertiges zu geben, und zwar noch in einem ganz anderen Sinne als dem, in welchem ich diese Bezeichnung soeben von den sklavischen Nachahmern des Alten gebrauchte. Mendelssohn hat die bis-

herige Entwicklung vor Augen, und gelangt, indem er alles beachtenswerte derselben benutzt, zur Ausprägung der ihm eigentümlichen Richtung. Er steht über dem unmittelbaren Tagesleben; schon die Hinwendung zur Vergangenheit, dass er von dieser seinen Ausgangspunkt nimmt, hebt ihn über dieses, über die Mängel desselben empor; aber er lässt zugleich das wirklich Berechtigte der Neuzeit gelten und erscheint darum als eine durchaus moderne Gestalt. In seinem Geiste thätig zu sein, nicht, wenn es sich darum handelt, die Zukunft zu erobern, wohl aber, wenn es gilt, der Gegenwart wirklich Befriedigendes zu bieten, halte ich darum für das, was am meisten ein glückliches Gelingen sichern kann. Ein sicheres Fundament für die Kirchenmusik der Zukunft kann erst dann vorhanden sein, wenn die gegenwärtigen religiösen Wirren zu einem befriedigenden Abschluss gelangt sind.

Das Oratorium, zu dessen Besprechung ich mich jetzt wende, bildet den Uebergang von der Kirchenmusik zur weltlichen. Die Betrachtung desselben mag daher auch hier zu der der Oper überleiten. Der Entstehung desselben erinnern Sie sich. Es trat zugleich mit der Oper ins Leben, zur höchsten Stufe der Vollkommenheit gehoben wurde es aber durch Händel, und war damals bestimmt, das, was auf dem Gebiete der Oper nicht erreicht werden konnte, zur Erscheinung zu bringen. Es hatte zunächst die Aufgabe, eine Oper im höheren Stil zu sein, und nur die für Händel ungünstigen äusserlichen Verhältnisse bestimmten ihn unwillkürlich, demselben eine andere, mehr dem Kirchlichen zugewendete Richtung zu geben. Dieser geschichtliche Hergang bezeichnet zugleich die unbestimmte, etwas schwankende Stellung des Oratoriums, und erklärt, warum es nicht gelingen wollte, für dasselbe in dem Fachwerk der Aesthetik eine bestimmte Stelle aufzufinden. Das Oratorium, sprach ich schon früher aus, ist, mindestens nach einer Seite hin, nur Vorstufe der grossen Oper, und hiermit stimmt auch Thibaut überein, wenn er sagt, dass dasselbe „das Grosse und Ernste auf menschliche Art geistreich nehme“. Dass es bei Händel einen überwiegend kirchlichen Charakter annahm, lag im Geiste der Zeit. Die absolute Geltung des Oratoriums war daher auch vorüber, als durch Gluck und Mozart die Oper zum wirklichen Kunstwerk erhoben wurde; zugleich unterlag es seit dieser Zeit den Einflüssen allgemeiner Verweltlichung und seine Eigentümlichkeit im weiteren Fortgang der Zeiten ist daher nicht mehr in einem besonderen ihm angehörigen Stil oder in seinem kirchlichen Inhalt zu suchen. Es muss ein falsches Erfassen, ein Verkennen der Aufgabe genannt werden, wenn

man auch noch später bemüht war, ihm hinsichtlich des Inhalts eine besondere kirchliche Sphäre zu vindizieren, eine Sphäre, die ihm früher schon halb und halb nur zufällig eigen war, d. h. es auf Gegenstände des alten oder neuen Testaments zu beschränken und für die Darstellung derselben einen bestimmten Stil zu fordern. — „Das Rad der Zeit hat sich gedreht," sagt C. L. Hilgenfeld in einem in meiner Zeitschrift (Bd. 30, S. 79) mitgeteilten Aufsatz über „die Zukunft des Oratoriums". „In allen grossartigen Beziehungen unserer Existenz sind die Ansichten unserer Zeit andere, als die des abgewichenen Jahrhunderts. Die Zeit des positiven Kirchenglaubens ist vorüber, und mit ihr die vorzugsweise Empfänglichkeit für Gegenstände der Kunst, die in jenem ihre Grundlage finden. Ein Ignorieren dieses Umstandes und der daraus entsprungenen Thatsachen vermag weder die Wirkungen des einen noch des anderen zu hemmen. Und was nun in dieser Hinsicht das Oratorium noch speziell anlangt, so hat sich dieses ja schon längst aus der Kirche in den Konzertsaal begeben. Oder sind, wenn ab und an der Ort der Aufführung noch beibehalten wird, die sogenannten Kirchenkonzerte etwas anderes als Konzerte? Für die Auffassung ist bei ihnen der ursprüngliche, speziell kirchliche Charakter nicht mehr vorhanden. Nicht des Textes halber, nicht um sich an Geschichten der Bibel kirchengläubig zu erbauen, nimmt die Jetztwelt noch Anteil an der Aufführung von Meisterwerken dieser Art, sondern der künstlerische Gehalt derselben und die durch diesen notwendig bedingte Anerkennung der geschehenen Verwirklichung des Kunstideales ist es, welche ihnen auch bei uns und für immer dauernden Wert und dessen Anerkennung sichert. Dabei müssen wir aber allerdings von den, unseren Augen als wunderlich erscheinenden Eigentümlichkeiten der textlichen Unterlagen, obgleich diese, als Motiv, ursprünglich einen wesentlichen Teil des Ganzen bildeten, entweder teilweise abstrahieren, oder aber uns in die ursprüngliche Auffassung hineinzuversetzen suchen, soweit wir dessen fähig sind. Oratorien, im Sinne und Geiste der Bach'schen Periode, so wenig wie der früheren, liefern die neueren Komponisten schon längst nicht mehr. Schon Haydn's kindlich heiterer Genius umschwebte andere Regionen, und was die späteren Produkte dieser Art anlangt, so tragen diese noch vollständiger den Stempel einer Uebergangsperiode. Bach und Händel, sowie alle die hohen Meister, welche in reichster Fülle des Gemüts, in tiefster Innigkeit der Anschauung das Kunstideal ihrer Zeit erkannten und verwirklichten, werden leben, und in ihren Werken anerkannt werden, so lange noch eine Note dieser letzteren existiert,

wenngleich ihre Anschauungsweise einer entschwundenen Periode angehört und einer anderen Platz gemacht hat; sie werden leben, wenn des orthodoxen Glaubens an jene „biblischen Geschichten“ nur noch behufs Schilderung des geistigen Kulturzustandes einer früheren Zeit Erwähnung geschieht; sie werden leben, nicht des Gegenstandes halber, den zu bearbeiten die innere Notwendigkeit ihrer Zeit sie veranlasste, sondern des Geistes wegen, den sie über diesen Gegenstand ausgossen.“ Es ist, ich wiederhole es, ein Verkennen der Aufgabe, ein Verkennen des gesamten Umschwungs der Zeit, wenn man noch jetzt dem Publikum biblische Stoffe zumutet, denen eine bleibende Wahrheit nicht innewohnt. In diesem Sinne ist z. B. „Elias“ eine minder glückliche Wahl; das Wunderbare darin besteht in leeren Aeusserlichkeiten, mit denen wir uns nicht zu befreunden vermögen; „Paulus“ dagegen ist ein vortrefflicher Stoff, weil die äusseren Vorgänge hier auf inneren beruhen, ein ewiges Moment in der Geschichte des Geistes darstellen. Bei solcher inneren Berechtigung ist dann auch der biblische Stoff zulässig. Ist dies aber nicht der Fall, so ist das Oratorium in der Gegenwart als einem überwundenen Standpunkt angehörig zu bezeichnen, und man muss in der That jüngere Tonsetzer vor einer Thätigkeit warnen, die, weil sie im Widerspruch mit der Zeit steht, ihnen nie Erfolge verheisst.

Betrachten wir kurz das Geleistete, so sind als die wichtigsten Erscheinungen seit Händel's Zeiten zu Ende des vorigen und in der ersten Hälfte dieses Jahrhunderts die Werke Haydn's und Fr. Schneider's namhaft zu machen. Der Richtung Haydn's in seinen Oratorien habe ich schon in der vergleichenden Charakteristik der drei grössten Meister der Neuzeit in der fünfzehnten Vorlesung gedacht. Auf Schneider deutete ich schon oben hin, seine Bedeutung bezeichnend, und füge dem hier noch einige Worte bei. So sehr Schneider in dem Umkreis der Mozart'schen Schule steht, so wenig er sich, wie jeder andere, den Einflüssen der Zeit zu entziehen vermag, und darum auch, wie z. B. im „Weltgericht“, nicht frei ist von der Verbindung widerspruchsvoller Elemente, so erscheint er doch zugleich genährt und grossgezogen durch die Einflüsse der Vorzeit, und dies ist es, was ihm, in seinen Chören namentlich, das schwung- und wirkungsvolle verleiht, das ihn emporhebt über die Mattheit seiner Epoche. So ist Schneider eine Natur, welche uns vielfach die Anschauung alter Tüchtigkeit, alter Kraft und Gediegenheit gewährt, auch in seinem äusseren Wirken, welches das glücklichste und verdienstlichste genannt werden musste. Es ist nicht allen bekannt und ich

erwähne es darum hier noch beiläufig, dass Schneider es war, welcher eine grosse Zahl der tüchtigsten Musiker gebildet hat, so u. a. Baake, G. Flügel, Eduard Thiele, A. Gathy, Markull, Fr. Spindler, R. Franz, Willmers, Th. Uhlig, Saloman, Lux.

Was die Gegenwart und die hervorragendsten Erscheinungen derselben auf diesem Gebiete betrifft, so habe ich schon erwähnt, dass Mendelssohn der Preis gebührt. Mendelssohn wurde durch seinen „Paulus“ für die Neuzeit Epoche machend. In eine von ganz anderen Richtungen bewegte Zeit trat plötzlich diese Schöpfung, fertig und vollendet, in sich einheitsvoll, getragen von religiöser Gesinnung, konsequent im Stil, ein Beweis, dass auch noch unter ungünstigen Umständen Schönes geleistet werden konnte. Eine zweite Richtung des Oratoriums in der Gegenwart bezeichnet Schumann's Konzertkomposition „Das Paradies und die Peri“, auf diesem Gebiet ebenso Epoche machend, wie das eben genannte Werk. Ist der Grundgedanke des Gedichts zuletzt zwar nur eine ziemlich trockene Moral, so muss die Wahl desselben doch eine äusserst glückliche genannt werden. Dieser geistreiche, im einzelnen schwungvolle und poetische Text gab dem Tonsetzer nicht bloss Gelegenheit, seine reiche Phantasie zu entfalten und die schwärmerische Zartheit seines Inneren auszusprechen, es wurde zugleich hier die Richtung auf das Weltliche festgestellt, und in Bezug auf die Form ein grosser Fortschritt vollbracht. Hat auch der Mangel der Rezitative dem dritten Teile des Werkes einen etwas schleppenden Gang verliehen, so war es doch ein bedeutender Gewinn, die monotone Folge von Rezitativen und Arien beseitigt zu sehen. In formeller Hinsicht hat A. B. Marx in seinem „Moses“ durch künstlerisch-freie, überwiegend dramatische Gestaltung dem Oratorium eine von der früheren abweichende Richtung zu geben versucht. Schliesslich ist noch Ferd. Hiller und sein Oratorium „Die Zerstörung Jerusalems“, sowie aus neuerer Zeit dessen „Saul“, weiter Reissiger und sein Oratorium „David“, endlich Rubinstein mit einem hierher gehörigen Werke: „Das verlorene Paradies“ zu nennen. Leonhard, Reinthaler, Engel, Markull, Mangold, Meinardus sind ebenfalls auf diesem Gebiet thätig gewesen, und demnach noch zur Vervollständigung des Ueberblicks hier zu erwähnen. J. Raff in einem Aufsatz meiner Zeitschrift bei Gelegenheit der Besprechung des Marx'schen „Moses“ hat sich bemüht, dem Oratorium auch noch in unserer Zeit eine eigentümliche Sphäre zu wahren. In der That wird dasselbe jedenfalls noch eine Zeit lang eine solche behaupten. Im Oratorium ist dem Tonsetzer Gelegen-

heit gegeben, manches breiter, grossartiger zu entfalten, als im musikalischen Drama. So lange demnach noch die Musik als gesonderte Kunst besteht, wird auch eine derartige Thätigkeit der Tonsetzer sich nicht ganz beschränken lassen. Darauf aber ist zu sehen, dass der Inhalt ein allgemein menschlicher sei. Das Biblische dagegen, wenn ihm nicht zugleich diese allgemein gültige Seite innewohnt, dürfte als für immer beseitigt zu betrachten sein. In diesem Sinne hat neuerdings Liszt auch in dieser Beziehung in seiner Legende der „heiligen Elisabeth" nach der Dichtung von Otto Roquette höchst Bedeutendes gegeben. Dies Werk bildet ein glanzvolles Seitenstück zu dem, was Wagner auf dem Gebiet der Oper geleistet hat, und ist bahnbrechend für eine Umgestaltung des Oratoriums. Vortrefflich dargelegt hat dies H. v. Bülow in seinen Aufsätzen über das genannte Werk in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Jahrgang 1865, Nr. 37 ff. Das neueste Werk aus dieser Sphäre ist Liszt's Oratorium „Christus", vollendet 1866 in Rom, erschienen 1872. Es unterscheidet sich von der Legende „Die heilige Elisabeth" hauptsächlich dadurch, dass in ihm der ausschliesslich kirchliche Charakter gewahrt bleibt, während in der letzteren weltliche und religiöse Stimmungsmomente vermischt erscheinen. Liszt hat sich in diesem Oratorium nicht die Aufgabe gestellt, die Person des Heilandes an sich zu verherrlichen, sondern sein Wirken in uns, den Abglanz der durch ihn geläuterten Menschenseele zur Darstellung zu bringen; nicht das Historische der Menschwerdung, als vielmehr das Ethische, das ein Versenken in seinen Geist erzeugt, wird zum Gegenstand des musikalischen Ausdrucks.

Ich bin jetzt in meiner Darstellung, was die Sphäre kirchlicher Tonkunst betrifft, unmittelbar bei der Gegenwart angekommen, und kann somit diesen Gegenstand hier abschliessen. In derselben Weise, wie es hier geschah, haben wir jetzt die Entwicklung der weltlichen Musik bis herab auf die Gegenwart zu verfolgen. Ich werde in der folgenden Vorlesung zuerst die deutsche Oper betrachten, dann weiter die italienische und französische folgen lassen, endlich aber in der drittnächsten Vorlesung diesen Gegenstand so weit abschliessen, dass später nur noch nötig ist, den grossen durch R. Wagner bewirkten Umschwung ausführlicher darzustellen. Noch vor der Besprechung der zuletzt erwähnten Umgestaltung aber wird es notwendig sein, der Geschichte der Instrumentalmusik seit Mozart und Beethoven zu gedenken.

ACHTZEHNTE VORLESUNG.



Die Oper. Entwicklung derselben in Deutschland nach Mozart. Zumsteeg. Winter. Weigl. Gallus. Gyrowetz. Himmel. Kreutzer. Hummel. Beethoven. Spohr. C. M. v. Weber. Marschner.

Ich wende mich heute in meiner Darstellung zur Betrachtung der weltlichen Musik, zu dem, was den Höhepunkt in den Leistungen des gegenwärtigen Jahrhunderts bildet, zu den Kunstgattungen, welche die Kirchenmusik verdrängt und statt dieser die Herrschaft errungen haben. War ich, was Kirchenmusik betrifft, genötigt, die Neuzeit zurückzustellen gegen die früheren Jahrhunderte, so kehrt sich auf weltlichem Gebiet, wie Ihnen bekannt, das Verhältnis um, und wir sehen die Vorzeit gering und schwach im Vergleich mit der Grösse und Reichhaltigkeit dieser Leistungen. In der geschichtlichen Entwicklung ist es in dem letzten Jahrhundert nach der Blüte der Kirchenmusik die Oper, welche uns zuerst gross und bedeutend entgegentritt.

Italien war von dem Geiste der Geschichte die Aufgabe geworden, der spiritualistischen, von dem Leben abgewendeten Richtung der früheren christlichen Kunst warmes sinnliches Leben gegenüber zu stellen, überhaupt aber durch Erfindung und früheste Ausbildung der Oper zuerst das rein Menschliche, Stimmungen, welche sich dem Diesseits und seiner Freude und Herrlichkeit erschlossen, auch auf dem Gebiet der Musik zur Erscheinung zu bringen. Im weiteren Fortgang der Entwicklung verpflanzten Frankreich und Deutschland das neu Gewonnene auf heimischen Boden, gaben demselben eine ihrer Nationalität entsprechende Gestaltung, und bahnten auf diese Weise jene Richtung an, welche in Gluck ihren Kulminationspunkt fand. Gluck stellte die Eigentümlichkeit der letztgenannten Länder als ein neues grosses

Kunstprinzip auf, und brachte so der schönen Sinnlichkeit und plastischen Darstellung Italiens gegenüber dramatisches Leben, dramatische Wahrheit und geistige Schönheit des Ausdrucks zur Darstellung. Durch die Schöpfungen Mozart's endlich war alles bis dahin auf dem Gebiete der Oper Geleistete, waren die verschiedenen nationalen Stile, welche bis dahin gesondert und unabhängig von einander sich entwickelt hatten, in ein grosses, harmonisches Ganzes zusammengefasst worden. Mozart, genährt durch die Anschauung der drei musikbedeutendsten Nationen, hatte auf diese Weise die Spitze der Entwicklung erreicht, und die höchste musikalische Schönheit errungen, zugleich jedoch damit auch den ersten Anstoss zum Sinken gegeben.

Es kommt jetzt darauf an, das, was früher in Bezug auf Mozart im allgemeinen ausgesprochen wurde — jene Ineinsbildung der verschiedenen Stile — mindestens nach einer, der wichtigsten Seite hin näher zu entwickeln. Mozart bildet zugleich den Ausgangspunkt unserer gegenwärtigen Darstellung und an ihn knüpft sich, was weiterhin zu sagen ist.

Italien huldigte dem rein Melodischen, während Frankreich in seiner Gesangsmusik sich durch den deklamatorischen Wortaccent bestimmen liess, und Deutschland, das Land der Harmonie, polyphonische Schreibart bevorzugte, oder sich auf die innige, einfache Liedmelodie, auf den Ausdruck eines tiefen, in sich verschlossenen Inneren, auf den Ausdruck der Empfindung ohne Rücksicht auf plastische Gestaltung, äussere Schönheit und Sangbarkeit konzentrierte. Die italienische Melodie und der reichfigurierte Gesang dieses Landes sind zunächst der Ausdruck einer rein natürlichen Lust am Singen, und geeignet für das Ergehen der Singstimme ohne allzugenaue Rücksicht auf den Text, sodass in diesen melodischen Wendungen, verbunden mit dem Klang schöner Stimmen, weniger ein inneres, seelisches Leben, mehr zunächst nur eine formelle, äussere Schönheit sich ausspricht. Durchgeistet und verbunden mit dem Text dient solche Behandlung der Melodie zum Ausdruck der Stimmung im allgemeinen ohne Rücksicht auf den besonderen Inhalt der einzelnen Worte und Gedanken; endlich allein von dem Inhalt abhängig, und aus diesem, aus dem inneren seelischen Leben herausgestaltet, ist sie die Offenbarung bewegter Leidenschaft, und die Accente der Melodie sind jetzt die Accente dieser Leidenschaft. Die französische Behandlung der Singstimme, wie sie im Rezitativ vorherrscht, ist umgekehrt, mehr Ausdruck verständiger Klarheit, geeignet, einen seiner selbst bewussten, ge-

haltenen Charakter zur Anschauung zu bringen. Es ist diese Ausdrucksweise zugleich aber auch infolge ihres Mangels an Rundung und Abgeschlossenheit der Form ebensosehr geschickt, die äussersten Gegensätze, eine mehr der Prosa des gewöhnlichen Lebens sich nähernde Darstellung, als die höchsten Accente der Leidenschaft, welche jedes schöne Mass, jede abgeschlossene Form zertrümmert, und nur in einzelnen, abgerissenen Sätzen sich kundgiebt, zur Erscheinung zu bringen, und während wir daher dort beim italienischen Stil verweilen in der einmal erweckten Stimmung erblicken, zeigt sich hier Gelegenheit zu raschem, dramatischem Fortschritt, ohne dass auf tiefe psychologische Entwicklung eingegangen wird. — Deutschlands Kunst wurzelt in den Tiefen der Seele, und so sehen wir bei ihm das Streben nach Charakteristik und infolge davon teils die innige, einfache Melodie als Ausdruck eines tiefen, noch unentwickelten Inneren, teils harmonische Kunst und Vollstimmigkeit als Ausdruck grosser allgemeiner Stimmungen vorherrschend. Diese Innigkeit, diese Gemütstiefe des deutschen Volkes ist es gewesen, welche es befähigte, die Basis für eine organische Einigung der genannten Stile zu werden, und den Mittelpunkt der europäischen Musik zu bilden. Mozart, selbständig schaffend, den von seinen Textverfassern gegebenen Umrissen Leben und Bedeutung einhauchend, die Vorzüge aller Nationen in sich vereinigend, konnte sich ebensowenig mit dem, was aus mehr verständiger Auffassung hervorgeht, mit dem Wortaccent und einem engen Anschliessen an den Dichter, wie wir es bei Gluck erblicken, begnügen, als ihm die, in dem schon bezeichneten Sinne charakterlose Schönheit Italiens, und jene für die Darstellung eines in seine Tiefen zurückgedrängten Inneren ausreichende Ausdrucksweise der früheren deutschen Musik gemäss war. Hatten sich bis auf ihn die verschiedenen Stile, die verschiedenen Behandlungsweisen der Melodie gesondert entwickelt, sodass eine jede die Eigentümlichkeit der anderen ausschloss, so sehen wir daher bei ihm die organische Durchdringung derselben zu einem vollendeten Ganzen und bemerken, wie jede der bezeichneten Richtung da eintritt, wo sie notwendig von der Stimmung des Augenblicks und dem Charakter der handelnden Personen geboten war, jedoch nicht äusserlich nebeneinandergestellt, sondern so in Anwendung gebracht, dass diese harmonische Einigung die allgemeine Grundlage für jedes gesonderte Hervortreten einer dieser Ausdrucksweisen ist. Mozart konnte ebensosehr den deklamatorischen Ausdruck Gluck's aufnehmen bei höher stehenden, ihrer selbst bewussten Charakteren im Moment hoher Leidenschaft, Charakteren wie Donna Anna, als

die reiche Figuration der Singstimme bei leidenschaftlichen Naturen: Königin der Nacht, Donna Elvira z. B., die einfache Melodie ebenso bei geistig minder entwickelten Charakteren, wie Zerline, als die sinnlich schöne, italienische Weichheit, wo es galt, von den süssen Regungen des Herzens durchdrungene Sinnlichkeit darzustellen: Cherubin. Er erreichte durch solche Verschmelzung die höchste Spitze musikalischer Charakteristik, die Möglichkeit, nicht bloss allgemein menschliche Zustände, wie Gluck es that, zu zeichnen, sondern das allgemein Menschliche, wie es in einem besonderen Individuum mit allen Eigenheiten desselben zur Erscheinung kommt, darzustellen, und es ist auf diese Weise das bewunderungswürdigste Leben und die höchste Mannigfaltigkeit in seine Schöpfungen gekommen, sodass bei ihm die Gesetze für Anwendung aller Ausdrucksmittel in dieser Hinsicht zu studieren sind. Es ergiebt sich hieraus, dass Mozart auch die Coloratur, welche Gluck von seinem Standpunkt aus mit Recht verworfen hatte, wieder aufnehmen konnte, wenn schon damit keineswegs alle Einzelheiten bei dieser Anwendung gutgeheissen sind. Mozart ist darin zu weit gegangen, und hat jene mannigfaltigeren und bewegteren Figuren in vielen Werken, „Entführung“, „Cosi fan tutte“, „Zauberflöte“, nicht als Ausdruck des Inneren im obigen Sinne, sondern rein als Virtuosensache in Anwendung gebracht, und damit allerdings wieder den Anstoss für die nachfolgenden Verirrungen gegeben; aber es war auf seinem Standpunkte doch nicht mehr die Ausschliessung, welche Gluck für notwendig erachtete, erforderlich. — Dadurch, dass jetzt jede Nation in Mozart's Schöpfungen ihre Eigentümlichkeit, ihre dem allgemeinen Kunstideal gegenüber relative Wahrheit und Berechtigung wiederfand, dadurch, dass jede darin als Teil eines grossen Ganzen erschien, wurde er, wie ich schon früher erwähnte, gleich bedeutend und einflussreich für eine jede, wurde er der Weltkomponist, welcher die Schranken der Nationalität stürzte, und die Völker einander näherte. Wie aber die Momente höchster Entfaltung im Reiche alles Lebendigen auf Augenblicke beschränkt sind, wie in der Geschichte die Höhepunkte in der Entwicklung einer Nation gerade die kürzeste Dauer zeigen, und Auf- und Niedergang, Vor und Nach einen weit grösseren Zeitraum für sich in Anspruch nehmen, so trat auch hier nach dieser höchsten Entfaltung alsbald ein Rückgang ein, indem das, was jetzt geeint war, wieder in seine Elemente auseinander fiel, und die verschiedenen Nationen und ihre Musikstile aufs neue selbständig auseinander traten, so jedoch, dass Elemente aus jener Einigung in die neue Entwicklung mit hinüber genommen wurden, und der Durch-

gang durch Mozart sichtbar blieb. War es früher vor allem darauf angekommen, die verschiedenen nationalen Stile erst für sich zur Erscheinung zu bringen, und selbständig herauszuarbeiten, war später die Einigung derselben eine harmonische gewesen, sodass die verschiedenen Seiten einander das Gleichgewicht hielten, und jede nur so viel Geltung hatte, als ihr dem allgemeinen Kunstideal gemäss zukam, so sehen wir jetzt, wie jedes Land auf seinen eigenen Grund und Boden zurücktritt, aber Elemente des Fremden mit hinübernimmt, und dadurch das eigene potenziert, zugleich aber auch dadurch sowohl das schöne Gleichgewicht, welches bis dahin stattfand, als auch die frühere Reinheit des Stils zerstörte. Es zeigt sich auf diese Weise bei den Nachfolgern Mozart's, was Melodiebildung, was die Behandlung der Singstimme betrifft, nicht mehr jene universelle Uebersicht und harmonische Einigung der verschiedenen Stile, jene über dem Ganzen schwebende Intelligenz, welche jedes Besondere an seinen Ort zu stellen weiss, — einmal eingeführt, wurden alle die genannten Mittel beibehalten, aber nicht mehr nach der inneren Notwendigkeit der Sache, sondern nach Laune, Routine, Gewohnheit in Anwendung gebracht, sodass mehr oder weniger alles durcheinander gemengt erscheint.

Deutschland, welches wir jetzt zunächst betrachten, unfähig, den erreichten Höhepunkt zu behaupten, zog sich mit Beibehaltung fremder Elemente auf die engeren Grenzen seiner Nationalität zurück; die Vereinigung dieser beiden Umstände ist es gewesen, welche die Gestalt der neueren Oper und Gesangsmusik bei uns bestimmt hat. Bravourfiguren, welche Gluck glücklich verdrängt hatte, wurden nach Mozart's Vorgang wieder aufgenommen, ohne Rücksicht darauf, dass der Grund der Rechtfertigung durch die Universalität dieses Meisters nicht mehr vorhanden war, dass deutschem Wesen reich figurierter Gesang nicht gemäss ist. Jetzt war nicht mehr die innere Eigentümlichkeit der dargestellten Personen Grund der Anwendung, nicht mehr hohe, schöpferische Gewalt über alle Mittel der Kunst, sondern Nachahmung, Gewohnheit, ohne Rücksicht auf den ganz veränderten Standpunkt, und so geschah es, dass selbst bedeutendere Komponisten durch solche Aufnahme heterogener Elemente ihre Werke verunstaltet, und, was sie an augenblicklicher Eingänglichkeit und Beifall gewonnen, für die Zukunft, für dauernde Geltung verscherzt haben. Auch auf die Ausführung der darstellenden Künstler hat sich diese Verirrung übertragen und die Einsicht in das wahre Wesen der Sache ist so selten geworden, dass die Mehrzahl derselben dies alles für ganz gemäss erachtet, ohne zu wissen, dass das, was bei dem Prinzip

Italiens ganz entsprechend und konsequent ist, auf dem entgegengesetzten Standpunkt deutscher Tonkunst zur Verkehrtheit wird und wir in solchem Falle genau dasselbe haben, was auf poetischem Gebiet stattfinden würde, wenn der Dichter dem Schauspieler blühenden Unsinn in den Mund legen wollte, um demselben Gelegenheit zu geben, mit seinen Stimmmitteln zu glänzen.

Doch das zuletzt Gesagte ist nur ein Beispiel, einer der auffallendsten Uebelstände infolge der Wendung, welche die nach-Mozart'sche Kunst nahm. Nicht allein, dass Bravourfiguren aufgenommen und somit fremdartige Bestandteile mit unserer Kunst verschmolzen wurden, es findet in der gesamten Gesangsmusik Mangel an Bewusstsein über die höheren Gesetze der Melodiebildung, und demzufolge ein Durcheinandermengen der heterogensten Bestandteile statt. Bald bestimmt der verständige, deklamatorische Accent den Charakter der Melodie, bald ist dieselbe unmittelbar Ausdruck der Empfindung, und folgt sodann ganz anderen Gesetzen der Bildung; bald malt die Singstimme, bald ist der Begleitung der Hauptausdruck gegeben, bald sind in eine einfache Melodie Figuren eingestreut, ohne Rücksicht darauf, ob sie dem Charakter und der Stimmung entsprechen; bald ergeht sich dieselbe in dem weitesten Tonumfang an Stellen, wo eine Bewegung in dem engsten Kreise die allein entsprechende Gestaltung wäre. Keine dieser Weisen wird in ihrer Reinheit festgehalten oder in Anwendung gebracht, wie es die wechselnden Regungen des Inneren gebieten. So wie man überhaupt viel zu einseitig auf dem Gebiet der Musik bei dem Sänger auf Gesangsbildung, bei dem Komponisten auf technische Fertigkeit im allgemeinen gesehen, die übrigen Forderungen einer weit vielseitigeren geistigen Entwicklung vernachlässigt und die Bildung für abgeschlossen erachtet hat, wenn der Künstler zur Beherrschung der ersten Elemente gelangt war, so hat man auf diesem Gebiet die höheren ästhetischen Forderungen, die höchsten Aufgaben der Kunst ganz übersehen, und wenn ich daher früher bemerkte, Gluck's hohes Bewusstsein sei schon bei Mozart in den Hintergrund getreten, so enthält das bis jetzt Gesagte, wie ich glaube, einen vollständigen und schlagenden Beweis dafür. So ist Unklarheit entstanden über Melodiebildung überhaupt beim Gesang, Unsicherheit und prinziploses Schwanken, und die Reinheit des Stils ist auch hier, wie auf dem Gebiet der Kirchenmusik, wenn auch aus anderen Gründen, verloren gegangen,

Indem nun aber die Höhe der früheren Leistungen auf dem Gebiet der Oper nicht behauptet werden konnte, und die schöpferische Thätigkeit auf enge, nationelle Schranken, sogar auf kleinbürger-

liche deutsche Kreise sich zurückzog, gelangte auch — dies ergiebt sich als eine zweite Konsequenz im weiteren Fortgang des musikalischen Dramas — der nie ganz verdrängte gesprochene deutsche Dialog, diese Erbschaft des französischen und deutschen Singspiels, in der grossen Oper wieder zur Geltung. Die grosse Oper Italiens und die nach dem Muster derselben gebildeten deutschen Werke mit italienischem Text hatten den Dialog vermieden. Jetzt, als man sich unbewusst mehr und mehr auf deutsche Grenzen beschränkte, trat auch dieses Erbübel wieder hervor, und wurde, mit einzelnen rühmlichen Ausnahmen, zur alles beherrschenden Gewohnheit. Die gewöhnliche Rezitation, das Sprechen in der Oper, ist eine Sache, deren Kunstwidrigkeit so auf der Hand liegt, dass man beinahe in Verlegenheit gerät, wenn man dieselbe näher nachzuweisen sich zur Aufgabe macht; jede ästhetisch gebildete Empfindung muss ohne weitere Reflexion eine solche Vermischung der heterogensten Darstellungsarten von der Hand weisen. Dass Menschen in ganz gewöhnlichen Lagen des Lebens, wie sie häufig die Oper vorführt, singen, ist unwahr; unsere Phantasie jedoch lässt sich täuschen, und erkennt die höhere, geistige Wahrheit, nämlich, dass durch den Gesang die Menschen in eine Region versetzt sind, für welche dieser das entsprechende Audrucksmittel ist, bei äusserer, materieller Unwahrheit. Konsequenz aber muss in dieser Täuschung sein, sonst ist das eine oder das andere, Sprechen oder Gesang — offen gestanden — Unsinn. Hierzu kommt, dass, wie ich schon früher einmal, um das durchaus Kunstwidrige dieser Sitte darzulegen, Gelegenheit nahm zu bemerken, vor allen Dingen Einheit der Kunstmittel vorhanden sein muss, wenn ein ästhetischer Eindruck hervorgebracht werden soll. So lange Dialog und Gesang sich schroff und unvermittelt gegenüberstehen, kann von ungestörtem Kunstgenuss in der Oper nicht die Rede sein, und wenn bedeutende Bühnenkünstler und Künstlerinnen die Uebergänge zu verschmelzen und die schroffen Ecken zu mildern wissen, so dient dies doch nur dazu, uns jene Uebelstände, sobald wir einer minder gewandten Darstellung beiwohnen, noch fühlbarer zu machen. Ich verkenne keineswegs, dass sich manches für Beibehaltung des Dialogs sagen lässt, wie denn für jede noch so verwerfliche Sache scheinbar einige Gründe der Rechtfertigung vorgebracht werden können; aber diese Gründe: dass fortwährendes Singen Monotonie erzeugt, dass lange Rezitative insbesondere ermüden u. s. f. — sind aus der trivialsten Anschauung, aus Uebelständen, welche unbefriedigende Leistungen zur Folge haben, nicht aus dem Wesen der Sache hervorgegangen.

M o z a r t hatte dem Orchester eine selbständigere Bedeutung

verliehen und dasselbe mannigfaltiger behandelt, als seine Vorgänger, sodass die Welt der Instrumente unter seinen Händen einen reich ausgestatteten Hintergrund bildete. Die Bedeutung des Orchesters in der Gesangsmusik überhaupt ist, meines Erachtens, die Sprache der bewusstlosen Mächte, das zu sein, was, wie Goethe sagt, „im Labyrinth der Brust wandelt in der Nacht", während in der darüber schwebenden Gesangsmelodie und dem Wort zur Erscheinung kommt, was sich an den Tag des Bewusstseins herausgerungen hat; das Orchester bildet die Grundlage dieser bewussten Aeusserungen, und hat die Bestimmung, eine allgemeine Anschauung des auftretenden Charakters zu geben, und die vermittelnden Seelenzustände, welche nicht zum Bewusstsein gelangen, hinzuzufügen, im allgemeinen aber und im Ganzen das durch alle Verschiedenheit sich hindurchschlingende Band der Einheit zu sein, und die Grundstimmung des Werkes zur Anschauung zu bringen: das Orchester ist die alle Gegensätze einende Macht, der Chor in der griechischen Tragödie. Die reichere und poetischere Behandlung, welche Mozart, indem er es in diesem Sinne gebrauchte, demselben nach Gluck's Vorgang angedeihen liess, verführte die späteren Komponisten — dies ist eine dritte Konsequenz —, die Welt der Instrumente immer mehr hervortreten zu lassen und dieselben als äusserliche Effektmittel zu verwenden. So geschah es, dass allmählich bei nicht wenigen Tonsetzern eine Umkehrung des wahren Verhältnisses eintrat, und der Hintergrund, das Orchester, zur Hauptsache, die Singstimme aber zur Nebensache herabgesetzt und erdrückt wurde, dass die auftretenden Personen öfters nur da zu sein schienen, um zur Belebung zu dienen, zur Staffage, ähnlich jenen Bildern, deren Titel dieselben als historische Gemälde bezeichnet, während man, sobald man betrachtend näher tritt, eine Landschaft erkennt, welche, als solche Zweck des Kunstwerkes, nur durch ein paar winzige Figuren, durch eine Flucht nach Aegypten u. dergl., belebt ist. Es geschah dies anfangs mit Geist, und bei unseren Romantikern sind dadurch eine Menge zauberischer, märchenhafter Effekte erschlossen worden, welche dem rein menschlichen, klassischen Mozart fremd waren. Es liegt ausserdem in der Natur der Sache, dass Steigerungen im weiteren Fortgang der Entwicklung nicht von der Hand zu weisen sind. Aber bei allem Reichtum einerseits, bei aller Farbenpracht, welche dadurch erreicht wurde, konnte doch bei minder Befähigten andrerseits nicht ausbleiben, dass mehr und mehr eine Verrückung des wahren Verhältnisses eintrat, und als endliches Resultat sich der völlig unkünstlerische Instrumentallärm, mit welchem uns die spätere Kunst

so oft belästigte, ergab. Widerwärtig aber ist es und nur für den Ungeschmack einer rohen Menge, das Orchester zum Lärmmachen gebraucht, und zu diesem Zweck die Massen ganz äusserlich gehäuft zu sehen.

Am Schlusse der zwölften Vorlesung, bei der Vergleichung Gluck's und Mozart's, sprach ich bei aller Anerkennung des durch den letzteren bewirkten ausserordentlichen Fortschritts, über den Rückschritt desselben, und zeigte, wie insbesondere bei ihm an die Stelle eines im Hintergrund thronenden strengen theoretischen Bewusstsein ein geniales, instinktmässiges Schaffen trat. — Die Nachfolger Mozart's in Deutschland hielten sich — dies ist eine vierte Konsequenz, zugleich eine der wichtigsten — vorzugsweise an diese Seite, und der Begriff der Oper wurde dadurch völlig verrückt und verschoben. Mozart, emporgehoben durch seinen Genius, durch die Zeitumstände und seine geschichtliche Mission, hatte, indem er dem Zeitgeschmack Konzessionen machte und überhaupt nicht die frühere Strenge bei seinen Schöpfungen gelten liess, so reich zu entschädigen gewusst, dass wir bei der Grösse und Herrlichkeit des Geleisteten das, was zu wünschen übrig bleibt, vergessen. Die Nachfolger, weniger unterstützt durch jene glücklichen Umstände, aber dem Beispiele des Meisters folgend, gerieten auf Abwege, und die Oper musste demzufolge als das, was sie ihrem Begriffe nach ist, eine harmonische Einigung mehrerer Künste auf musikalischer Grundlage, musste als Kunstwerk, in welchem die verschiedenen Künste einem Gesamtzweck dienen, wenn schon bei einem erlaubten Uebergewicht der Musik, untergehen. — Das Uebergewicht, welches Mozart der Musik im Verhältnis zum Text gegeben hatte, führte zu völliger Vernachlässigung des letzteren, nicht allein was die Wahl der Stoffe, die dichterische und dramatische Behandlung derselben betraf, sondern auch insofern, als die Musik den Text als etwas Untergeordnetes und nur Beiherlaufendes gänzlich zu ihrem Dienst zu verwenden begann. Man brauchte nur Musiker zu sein, um eine Oper zu komponieren; an die Notwendigkeit aber, dass, um auf diesem Gebiet mit Glück und Erfolg zu arbeiten, eine anderweite grosse Bildung gehört, wurde nur ausnahmsweise gedacht. Die Oper war nicht mehr ein poetisch-musikalisches Kunstwerk, in welchem jede der verschiedenen Seiten nur die Geltung erhält, welche der Begriff des Ganzen gestattet, sondern ein rein musikalisches; so umfassend und eindringlich als möglich durch Töne sich auszusprechen, wurde die Hauptaufgabe, und wie ich schon vorhin Gelegenheit hatte zu bemerken, dass Gewohnheit und Routine an die Stelle einer Gestaltung aus dem Wesen

der Sache heraus getreten sei, so geschah es auch hier, dass man nach einem fertigen Leisten arbeitete, und die gesamte formelle musikalische Gestaltung und dramatische Anordnung äusserem Geschmack und Gutdünken überliess. — Mozart hatte neben Gluck's dramatischem Element das lyrische der italienischen Oper wieder zur Geltung gebracht, aber die meist gelungene Einigung beider Seiten bei ihm, das schöne Mass und Gleichgewicht ging infolge jenes Umstandes wieder verloren. Man liess das dramatische Element oft gänzlich zurück-, das lyrische überwiegend hervortreten, sodass im Fortgang der Zeiten, unter dem Gesichtspunkt dramatischer Entwicklung, eine Unzahl von Mängeln Platz greifen konnte, welche man später, abgestumpft durch lange Gewohnheit, gar nicht mehr als solche erkannte. Ich rede hiermit keineswegs einer Oper das Wort, welche, nach demselben Prinzipe wie das Drama entworfen, die rascheste Entwicklung und den raschesten Fortgang sich zur Aufgabe stellt; wir würden so nur einen Uebelstand mit dem anderen vertauschen und in den entgegengesetzten Fehler verfallen; später aber sind viele Opern in einem lyrischen Uebermass untergegangen, sodass die Handlung ganze Akte hindurch kaum von der Stelle zu kommen vermochte, des Umstandes nicht zu gedenken, dass die dramatische Gestaltung oftmals so schülerhaft war, dass man sich wundern musste, wie eine kunstgebildete Nation sich dergleichen bieten liess. Mag man auch ungeschickte Textverfasser als die Hauptursache solcher Mängel bezeichnen, hinsichtlich des letztgenannten Umstandes sind gerade die Musiker ganz speziell nicht frei von Schuld. Sie sind es gewesen, welche das Vorurteil genährt haben, dass der Dichter für den Tonkünstler arbeiten, und diesem Gelegenheit zu musikalischen Situationen bieten müsse, dass in letzter Instanz nur der Musiker als solcher, nicht der, der zugleich allen anderen Forderungen Rechnung trägt, — denn dies wäre das Richtige — über einen Operntext entscheiden könne, woraus sich als notwendige Folge ergab, dass die durch das allgemeine Vorurteil eingeschüchterten Textverfasser sich die verkehrtesten Zumutungen gefallen liessen, und echte Dichter sich von der Oper, als einer ihrer nicht würdigen Aufgabe, ganz zurückzogen. Schon Fr. Rochlitz hat einmal ausgesprochen, die Oper müsse hinsichtlich ihrer Form ein einziges, grosses Finale sein, wo alles in Fluss gebracht ist, und wechselt, wie es der Augenblick gebietet. Rochlitz hat dies ausgesprochen mit dem Bewusstsein, dass diesen Ansichten damals die Richtung der Zeit eine gänzlich fremde war, und darum mehr beiläufig, ohne sich der Hoffnung irgend eines Erfolges hinzugeben, mit jener Mut-

losigkeit, welche der siegenden Gewalt der Wahrheit nicht vertraut. Was Rochlitz nur versuchsweise andeutete, ist in Wahrheit aber eine durchaus nicht abzuweisende Forderung, ist die eigentliche Aufgabe, die Richtschnur für den Opern-Tonsetzer selbst auf dem Standpunkt, auf welchem man sich damals befand, und ganz abgesehen von neuerdings laut gewordenen, veränderten, strengeren Anforderungen. Schon von dem früheren Standpunkt aus muss darum unser Tadel jene weitausgeführten Arien treffen, in denen uns statt der Sprache des Herzens und der wechselnden Bewegungen desselben eine leere musikalische Form, oder Gesangsbravouren geboten werden, unser Tadel trifft die Stellung derselben an Orten, wo das Gefühl statt lyrischen Verweilens den schnellsten Fortschritt und die rascheste Entwicklung gebieterisch verlangt, trifft die Verstösse gegen die ersten Grundgesetze psychologischer und dramatischer Entfaltung; unser Tadel trifft jene langen Instrumentaleinleitungen, welche der Arie vorangehen in Momenten, wo wir das schnellste Aussprechen der handelnden Person erwarten, trifft jene Schlüsse, welche den Satz musikalisch zum Abschluss bringen, unter dramatischem Gesichtspunkt aber die störendsten Lückenbüsser genannt werden müssen, trifft im allgemeinen jene Zerspaltung des ganzen Werkes in eine Menge kleiner, für sich abgeschlossener Musikstücke, welche eine Gruppierung in grössere Teile unmöglich machen; unser Tadel trifft den Mangel an Mass in den Sätzen, jene übergrossen Längen, welche dem Musiker Gelegenheit bieten, sich gesondert zu zeigen und seine Kunst zur Geltung zu bringen, den Zuhörer aber aus dem Theater in den Konzertsaal versetzen, trifft diese Eitelkeit, dieses egoistische Hervortreten in einer Schöpfung, wo es der höchste Triumph des Tonkünstlers sein sollte, sich dem Ganzen hinzugeben, trifft endlich jene zwecklos auf- und abgehenden, zwecklos zusammengefügten Personen, deren Lebensaufgabe in der Welt des Kunstwerkes nur darin besteht, Chöre und mehrstimmige Musikstücke zu stande zu bringen. — Will man Kompositionen geben, an welche dramatische Forderungen überhaupt zu stellen sind, so muss man diese festhalten und durchführen, sonst ist die Geschmacklosigkeit der neueren Zeit, nur einzelne Akte verschiedener Werke an einem Abend aufzuführen, das beste. Was nützt es uns, mit der Vorspiegelung eines Dramas getäuscht zu werden, wenn jeden Augenblick eine Inkonsequenz uns aus aller Illusion herauswirft.

Der rein musikalische Teil — dies ist unser Resultat —, die musikalische Form ist im weiteren Fortgang nach Mozart immer mehr zur Herrschaft gelangt, ohne von dem Inhalt des Dramas ge-

schaffen und durchgeistet zu sein. Die Leistungen sind in musikalischer Hinsicht immer noch zum Teil vorzüglich, aber das Bewusstsein, dass die Oper eine harmonische Einigung mehrerer Künste sein soll, ist gänzlich in den Hintergrund getreten, und die üblen Folgen jenes Umstandes, dass die Musiker zu ihrem grossen Nachteil allgemeiner Bildung sich zu fern gehalten haben, sind mehr und mehr zu Tage gekommen. So charakterisiert den Fortgang der Oper bei uns eine spezifisch-musikalische Wendung. Die einmal errungenen Kunstmittel werden beibehalten, ohne klares Bewusstsein jedoch über die Verwendung derselben, es wird Musik gemacht in der Oper, ohne alle Rücksicht auf dichterische und dramatische Forderungen. Auch die Wendung zum Nationalen hin, der Universalität Mozart's gegenüber, blieb, wie ich soeben angedeutet habe, nicht ohne die nachteiligsten Folgen, obschon derselben zugleich, wie wir alsbald sehen werden, eine hochberechtigte Seite innewohnt. Der Irrtum aber war auch hier ganz derselbe, dass man früher berechtigte Kunstmittel auch auf einem anderen Standpunkt, dem sie nicht entsprechend waren, beibehalten wollte.

So viel im allgemeinen zur Einleitung und Orientierung über das Gebiet, welches wir gegenwärtig zu betreten haben. Das Gesagte gilt von der ganzen Epoche nach Mozart, natürlich bald im höheren, bald im geringeren Grade. Ich werde weiterhin Gelegenheit nehmen, die hier begonnenen Betrachtungen fortzusetzen und zum Abschluss zu bringen. Jetzt wende ich mich zunächst zu den einzelnen Erscheinungen, um uns diese zu vergegenwärtigen, und es sind zuerst die Nachfolger Mozart's, welche wir ins Auge zu fassen haben. Verschiedene Richtungen begegnen uns, welche unterschieden werden müssen.

Johann Rudolph Zumsteeg, ein Württemberger, geboren 1760, gestorben 1802, der Sohn eines herzoglichen Kammerdieners, auch jetzt noch gekannt und in litterarischen Kreisen genannt als ein Jugendfreund Schiller's, ist einer der ersten, denen Mozart als leitender Stern vorleuchtete. Durch Schiller's Einfluss in seinem Streben gehoben und poetisch geweckt, erhielt er durch Mozart seine Richtung als Tonsetzer. Seine Opern „die Geisterinsel“, „das Pfauenfest“ sind jetzt vergessen. Berühmter haben ihn seine Balladen gemacht, welche lange Zeit hindurch einer verdienten, grossen Verbreitung in Deutschland sich erfreuten. — Bedeutender auf dem Gebiet der Oper und durch grössere Erfolge ausgezeichnet war Peter von Winter, geboren zu Mannheim im Jahre 1755, seit den neunziger Jahren des 18ten Jahrhunderts ein vielgenannter Tonsetzer, dessen Ruf sich

namentlich von Wien aus verbreitete, wohin er ging, nachdem er 1778 nach München übergesiedelt war. In Wien war Salieri auf ihn von wesentlichem Einfluss. Nachdem er schon eine grosse Zahl von Opern mit mehr oder weniger Glück geschrieben hatte, lenkte eine Fortsetzung der „Zauberflöte“, die Oper „Das Labyrinth“, die Aufmerksamkeit weiterer Kreise auf ihn. Sein Hauptwerk ist bekanntlich „Das unterbrochene Opferfest“, welches er in den Jahren 1795 und 1796 komponierte. Später lebte Winter in London und Paris, ununterbrochen für die Oper thätig, zuletzt wieder in München, wo er 1825 starb. — Joseph Weigl, geboren im Jahre 1766 zu Eisenstadt in Ungarn, von J. Haydn aus der Taufe gehoben, wurde ebenfalls, nachdem er die juristische Laufbahn aufgegeben und sich der Tonkunst gewidmet hatte, von Salieri mannigfach gefördert. Er war später dessen Adjunkt, kam dann bei der kaiserlichen Kapelle und dem Theater in Wien mehr und mehr in Thätigkeit und starb als Vizekapellmeister daselbst im Jahre 1846. Der Einfluss Mozart's auf ihn war der grösste und nachhaltigste. Er hat eine grosse Menge von Opern und Operetten geschrieben; sein Hauptwerk ist bekanntlich „Die Schweizerfamilie“. Allen diesen Männern liegt die Genialität und der Schwung, die Universalität ihres grossen Vorbildes fern. Sie sind schätzbare Talente; verständige Auffassung, ruhige, schöne Haltung charakterisieren ihre Leistungen. Weigl's Sphäre ist insbesondere das Treuherzige, Naive. In den gesamten Schöpfungen dieser Tonsetzer sehen wir Mozart's Einfluss, zugleich aber auch den Rückschritt, den sie gethan haben. Sowie die nachfolgende Zeit höhere Richtung zur Geltung brachte, sind sie vom Schauplatz zurückgetreten, ausschliesslich der Uebergangsepoche angehörend, welche die Mozart'sche Klassizität und den späteren Aufschwung der romantischen Richtung vermittelt.

In die Zeit Weigl's fällt auch die letzte Blüte der deutschen komischen Oper; die vorhin genannten Männer waren auch in diesem Fache thätig. Die hervorstechendsten Namen auf diesem Gebiet habe ich Ihnen früher schon angegeben: der Böhme Mederitsch genannt Gallus, Gyrowetz, dann später Himmel, Conradin Kreutzer, Hummel u. a. sind noch zu erwähnen. Ueber die Ursachen des späteren Sinkens dieses Kunstzweiges habe ich früher gesprochen. Sie entnehmen aber aus den gegebenen Andeutungen die grosse Menge der Erscheinungen in jener Zeit, den Reichtum der Produktion. Prüfen wir indes alle diese Werke genauer, fragen wir, wie viele derselben — ich sage nicht auf der Bühne, sondern nur im Gedächtnis —

sich lebendig erhalten haben, so erblicken wir ein entgegengesetztes Resultat. Im ganzen sind es nur wenige dieser Schöpfungen, welche ihr Dasein bis auf die Gegenwart zu fristen vermochten. Freiherr von Biedenfeld in seiner Schrift „die komische Oper der Italiener etc.“ meint nun zwar, es sei an der Zeit, einen Versuch zur Wiederbelebung derselben, namentlich aus der Sphäre des Komischen, zu machen. Ein solcher Wunsch zeigt indes nur, in welcher Unklarheit in ästhetischen Dingen wir uns zur Zeit noch befinden. Hier, wie überall bei ähnlichen Fragen der Wiederbelebung ist entscheidend, welches Publikum man vor sich hat. Ist es ein so gebildetes, dass es die Gaben vom historischen Standpunkt aus betrachten kann, so ist die Sache zulässig. Hat man aber, wie im Theater, die grosse Menge vor sich, welche sich nicht in den Geist der Zeiten zurückversetzen, sondern das unmittelbar Lebendige vorgeführt sehen will, so würden die Erfolge bei etwaigen Proben das Irrige zeigen. Nur wenige jener Werke, wie etwa die Dittersdorf's, stehen auf solcher Höhe, dass sie den Wechsel der Zeiten überdauern.

Die grösste Erscheinung zwischen Gluck und Mozart auf der einen, und den Romantikern Spohr, Weber, Marschner auf der anderen Seite ist, ich brauche das gar nicht erst zu erwähnen, Beethoven's „Fidelio“. Dies Werk steht indes ganz vereinzelt, ein Koloss in einer Zeit, welche ganz anderen Richtungen huldigte. Es ist darum auch nicht in diesem Zusammenhang zu betrachten, sondern in einem anderen, den ich sogleich, nachdem ich einige allgemeine Erörterungen vorausgeschickt habe, Ihnen bezeichne.

Der Wendepunkt des 18ten und 19ten Jahrhunderts zeigte sich in allen Gebieten der Wissenschaft, Poesie und Kunst verherrlicht durch die seltene Fülle bedeutender Männer, durch Genies, welche für Deutschland eine neue Geisteswelt eröffneten, und nach langem, oftmals vergeblichem Ringen endlich eine klassische Epoche heraufführten. Es waren diese Männer im tiefsten Grunde ihrer Individualität echt deutsche Charaktere, und die deutsche Nationalität gelangte in ihnen zum Bewusstsein und klassischen Ausdruck; aber sie waren zugleich fast eben so sehr ein Resultat fremder, ausserdeutscher Einflüsse, welche Eingang und Geltung in unserer Entwicklung gewonnen hatten, und man würde daher sehr irren, wenn man meinen wollte, dass diese herrliche Erscheinungen einerseits allein und unmittelbar Ausdruck des Nationalgeistes gewesen wären, andrerseits darum das entsprechende Gegenbild in der Zeit selbst gefunden hätten und allein ein geistiger Reflex dessen ge-

nannt werden müssten, was damals schon zu lebendiger, praktischer Gestaltung gediehen war. Jene Männer fanden nicht ausschliesslich in dem Charakter, der Entwicklung und den Interessen der Nation ihren Hintergrund, sondern ruhten ihrem Wesen nach auf einer allgemeinen geistigen Basis, welche zwar ihren Mittelpunkt in Deutschland fand, eben so sehr aber auch durch fremde Einflüsse hervorgerufen war. Die allgemeine Grundlage jener Schöpfungen war eine geistige Welt, zum Teil geschieden von den nationalen Bestrebungen und dem damals Bestehenden, wenn schon Deutschland darin zugleich sich selbst erfasste und zunächst seine weltgeschichtliche Bestimmung erreichte. Wissenschaft, Poesie und Kunst auf der einen und die praktische Gestaltung der Lebensverhältnisse auf der anderen Seite sind in Deutschland schon seit einer Reihe von Jahrhunderten gänzlich geschieden gewesen, und jeder dieser Kreise hat bis herab auf die neuere Zeit eine feste, für sich fertige Existenz behauptet. Jene Männer waren darum aus teils von dem Leben, teils von einander selbst gesonderten Bildungskreisen hervorgegangen, Ausdruck besonderer geistiger Richtungen, welche in ihnen ihren Höhepunkt erlangten, und es war daher natürlich, dass jener grosse Aufschwung mehr auf die Kreise, aus denen er hervorgegangen war, beschränkt, überhaupt mehr Eigentum der Wissenschaft und Kunst bleiben musste, ohne seinen Einfluss auf das Volk, auf die Masse der Nation zu erstrecken. Die letztere erblicken wir, wenn auch mehr äusserlich und momentan, so doch allgemein, versunken in Engherzigkeit, Partikularität und Spiessbürgerlichkeit. Während Goethe und Schiller ihre unvergänglichen Werke schufen, hatten Kotzebue und Iffland ein grösseres Publikum, und auf dem Gebiet der Musik folgten, jenen Dichtern der Familieninteressen entsprechend und einen verwandten geistigen Standpunkt einnehmend, die vorhin genannten Tonsetzer. Beethoven stand vereinzelt, und das hohe Pathos seiner Werke und das Heraustreten derselben aus den früheren in gewisser Hinsicht eng gesteckten Grenzen wurde nicht verstanden. Die klassische Zeit Deutschlands in dem Wendepunkt beider Jahrhunderte war ein Resultat allgemeiner Weltkultur, in die allerdings deutsches Wesen als ein wesentliches und durchgreifendes Moment aufgenommen, in der jedoch die Gesamtheit der Nation noch keineswegs zum Ausdruck gekommen war. Der Mittelpunkt der Nation war nicht zugleich der Mittelpunkt jener Werke.

Untersuchen wir die Gründe dieser Erscheinung und gehen wir zurück auf jene Zeit, in welcher die moderne Gestaltung der Dinge

ihre erste Begründung erhielt, so finden wir, dass es allerdings zunächst die Reformation gewesen ist, welche hierzu den Anstoss gegeben hat, indem durch diese gewaltige That das Nationalbewusstsein geteilt und zersplittert, und eine Entwicklung des deutschen Volkes im grossen und ganzen für Jahrhunderte vereitelt wurde. — Aber es ist dies nicht der einzige Umstand gewesen, welcher, auf einmal die bis dahin waltende Harmonie zerstörend, hindernd in die Gesamtentwicklung eingegriffen hat. Indem die klassischen Studien, die von dem Leben abgewendete, im Altertum wurzelnde Wissenschaft, ein Hauptelement des Fortschritts und ein wesentliches Bildungsmittel jener Zeit, mit Recht zu immer grösserer Geltung und Verbreitung gelangten, und eine Vorkämpferin für Geistesfreiheit und Klarheit wurden, musste es zugleich geschehen, dass bei der Fremdheit des Gegenstandes für das Volk die Intelligenz von diesem sich zurückzog, und die Gelehrten allmählich eine von demselben geschiedene, selbständige Kaste bildeten, dass die Intelligenz Eigentum einer besonderen Korporation wurde, und neben die religiöse Spaltung eine Trennung in Intelligenz und Arbeit trat. So konnte das noch in der Gegenwart, wenn auch sehr zurückgedrängt sich vorfindende Vorurteil, als habe der Gelehrte sich auf seine Kreise zu beschränken, dieser Stolz, als sei es unehrenhaft, mit der Menge zu sympathisieren, Geltung gewinnen. Deutschland hat die zweideutige Gunst erfahren, die geistigen Schätze aller Nationen um sich versammeln zu dürfen und Träger der umfassendsten Geistesarbeit zu sein, eine nationale Entwicklung aber, praktische Lebensgestaltung, Ausbildung der Intelligenz und des Charakters zu diesen Zwecken, versäumen zu müssen. — Erwähne ich noch, dass eine Zeit lang die Fürsten, weit entfernt von ihrer wahren Bestimmung, sich als Ausdruck des Gesamtwillens zu wissen und ihr Lebenselement darin zu finden, ihren Privatinteressen und Neigungen ausschliesslich huldigten, so glaube ich jene vorhin bezeichneten Zustände, jene Spaltung und Zersplitterung, jenen Mangel eines auf alle Gebiete seine Wirkungen gleichmässig erstreckenden, belebenden Mittelpunktes nach einigen der wichtigsten Ursachen bezeichnet zu haben.

Diese Zustände erklären auch die deutsche Oper. Gluck und Mozart sind ebensowenig, wie die Dichter und Gelehrten jener Zeit, reiner und ungetrübter Ausdruck deutscher Nationalität, nicht Resultat einer harmonischen Gesamtentwicklung der Nation und des Volksgeistes, sondern aus verschiedenen Bildungseinflüssen hervorgegangen. Es war, wie schon früher dargelegt, die Aufgabe Deutschlands, auf dem Grunde seines Wesens eine organische

Einigung der wichtigsten ausserdeutschen Richtungen zu bewirken, und erst aus dieser Universalität eine Konzentration auf einen nationalen Mittelpunkt, eine Vertiefung in sich selbst, eine vaterländische Kunst hervorgehen zu lassen. Die deutsche Individualität war in Gluck und Mozart allerdings vorwaltend und durchgreifend, aber sie war zugleich durch ausländische Einflüsse erfüllt. Die Kunst war hier, wie auch bei Goethe, keine streng nationale, nicht eine Shakespeare'sche oder Bach'sche Kunst, sondern eine durch die allgemeine moderne Bildung vermittelte, in einer geistigen Region allein sich bewegende, mit einem allgemein menschlichen Inhalte erfüllte. Es war das geistige, das gelehrte Deutschland, und die allgemeine Kunst- und Weltbildung überhaupt, welche hier ihre Einflüsse zeigten, nicht das Gesamtvaterland als ein grosses geistiges und politisches Ganzes, und wenn Mozart eine Geltung und Popularität auch in Deutschland erlangte, wie selten ein Künstler, so war nicht der rein deutsche Charakter desselben, sondern einerseits sein Genie, seine reiche Erfindungskraft und alles, was damit zusammenhängt, andrerseits seine musterhafte Darstellung, seine Kunst, das Tiefste in populärer Weise zu sagen, überhaupt aber der allgemein menschliche Inhalt seiner Werke die Ursache. Die Nation kam in ihm nur mittelbar zur Verherrlichung.

Die nach-Mozart'sche Oper trat zurück von jener universellen Höhe, und nahm, fremde Elemente, wie ich zu Anfang der heutigen Vorlesung nachwies, allerdings in unpassender Weise beibehaltend, einen mehr deutschen Charakter an. Aber es war dies zunächst bei jenen Dichtern und Komponisten mehr ein Zug der Schwäche, und die Eigentümlichkeit jener Werke muss demzufolge wohl eine deutsche genannt werden, aber nicht eine nationale im hohen, allgemeinen Sinne; ein enger Gesichtskreis und eine dürftige Weltanschauung kamen allein darin zur Erscheinung. Die Kunst war noch von dem Leben geschieden, und die gesamte Richtung eine sehr einseitige, der deutschen Partikularität und Beschränktheit auf kleinbürgerliche Verhältnisse entsprechende.

Jetzt, als die Napoleonischen Kriege Deutschland aus seiner politischen Erstarrung emporrütteln, und die Nation genötigt war, sich zusammenzuraffen, trat ein Wendepunkt ein. Jetzt war der mächtigste Anstoss gegeben zu einer grossen, tieferen und nachhaltigen Besinnung über deutsches Wesen, zur Weckung eines höheren nationalen Strebens. Der Repräsentant dieser Richtung war Beethoven, er war es speziell auch auf dem Gebiet der Oper. Dass Beethoven bei seiner Kraft und seinem Genie auch

hier Grosses leisten musste, auch ohne speziellere Befähigung dafür — er war in der That mehr für Instrumentalmusik begabt — dies leuchtet unmittelbar ein. Bemerkenswert ist zunächst die Wahl des Stoffs bei seinem „Fidelio“. Beethoven sprach sich offen darüber aus, dass er Texte, wie die zu „Don Juan“ oder „Figaros Hochzeit“ weder hätte komponieren können, noch mögen; seine Stimmung war eine viel zu ernste, zu keusche, als dass er sich mit dieser Leichtfertigkeit hätte befreunden können. Er vermochte nur einem so tiefen Pathos sich hinzugeben, wie er im „Fidelio“ zum Ausdruck gelangt, er musste, wie Gluck, mächtige Leidenschaften von tieferem Gehalt schildern, wie hier die aufopfernde Liebe der Gattin zum Gatten. Aber er zeigt hier eine so ungeheure Gewalt, bei dem bürgerlichen Stoff eine so heroische Grösse, dass wir zu der Ueberzeugung kommen, wie Beethoven der Mann gewesen wäre, der Opern im Sinne der neuesten Zeit hätte komponieren können, Werke, wie wir sie noch von der Zukunft erwarten, Werke, in denen sich das ganze Volk wiederzufinden vermag, der eine nationale Oper schaffen konnte. Das ist insbesondere die Bedeutung seines „Fidelio“, dass er den universellen Richtungen Gluck's und Mozart's gegenüber die rein deutsche Richtung zur Geltung brachte, nicht aber in dem beschränkten, partikulären Sinne eines Zumsteeg, Weigl, Iffland, Kotzebue, deren Hintergrund mehr nur die deutsche Kleinbürgerlichkeit ist, sondern in dem umfassenden Sinne, die Nation wirklich auch nach ihrer Grösse, die ganze Tiefe des deutschen Wesens darin zur Darstellung zu bringen. Beethoven ragt auch auf dem Gebiet der Oper so sehr über seine Zeit hinaus, dass in Wahrheit erst gegenwärtig die allgemeine Entwicklung ihm nachgeeilt ist, dass er erst in den neueren Bestrebungen ein entsprechendes Verständnis findet.

Die Wendung auf das Nationale war auf diese Weise geschehen; aber das deutsche Volk zeigte sich noch unpraktisch, erwachte erst aus seiner geistigen Träumerei, und es waren noch nicht alle Bedingungen vorhanden, um das, was jetzt hervorsprosste, sogleich zur allumfassenden geistigen und praktischen That werden zu lassen. Darum zeigt sich Beethoven's That als eine ganz vereinzelte. Es entstand jene romantische Dichterschule, welche in die deutsche Vorzeit zurückversetzte, das Vaterländische, zum Teil auch aus Opposition gegen Goethe, entschieden vertrat, ohne aber lebendiger Ausdruck der Nationalität zu sein, sondern etwas künstlich Gemachtes nicht verbergen konnte, und durch Reflexion vermittelt war, jene romantische Dichterschule, welche bald auch in Spohr, Weber, Marschner ihr Gegenbild fand. Eine

wahrhafte Erfassung des Nationalen im höchsten Sinne, wie sie Beethoven prophetisch vorausnahm, kam noch zu früh, dafür war ein ausreichender Boden noch nicht vorhanden, und so sehen wir die vaterländischen Bestrebungen verschmolzen mit krankhafter Phantasterei, wir erblicken in dieser romantischen Schule auf musikalischem Gebiet einen erneuten Durchgangspunkt, welcher unmittelbar der neuesten Zeit voranging. Durch dieselbe nahm die deutsche Oper wieder einen höheren Aufschwung, und ein Volksmässiges, ein Deutsches kam mit Bewusstsein zur Erscheinung. Wie aber die Dichterschule nicht frei war von einer gewissen Krankhaftigkeit, so besassen auch jene Tonsetzer nur eine sehr einseitige Anschauung von deutschem Wesen, und es geschah dadurch, dass das musikalische Drama mehr und mehr dem Leben und dem unmittelbaren Volksbewusstsein sich entfremdete, und in einer künstlich gemachten Region sich bewegte. Während daher Goethe, Gluck, Mozart — der erstgenannte mit Ausnahme der Werke seiner ersten Epoche — als die universellen Künstler zu bezeichnen sind, deren Hintergrund die allgemeine Weltkultur genannt werden muss, die deutsche Kleinbürgerlichkeit in Iffland, Kotzebue, Weigl, Zumsteeg und den Tonsetzern auf dem Gebiet der komischen Oper, die tiefere, aber sehr einseitig gefasste Nationalität in Tieck, Kleist, Werner, Spohr, Weber, Marschner ihren Ausdruck fand, hat Beethoven und mit ihm zum Teil auch Schiller eine eigentlich nationale Kunst angebahnt und prophetisch vorausgenommen. Noch waren aber, wie schon bemerkt, die Bedingungen nicht vorhanden, um die Durchführung einer solchen Aufgabe in umfassender Weise zu ermöglichen, und wir sehen daher, dass das, was bestimmt ist, die volle Wirklichkeit des Lebens zu bilden und objektive Gestalt zu gewinnen, bei Schiller als Ideal in die Schranken des Subjekts eingeschlossen ist, bei Beethoven, der lieber in Instrumentalwerken aussprach, wozu das Publikum nicht reif war, auf eine vereinzelte Leistung beschränkt bleibt.

Ich betrachte jetzt die Meister der romantischen Schule, um das im allgemeinen Gesagte hier noch im besonderen nachzuweisen.

Ludwig Spohr ist geboren zu Seesen im Braunschweigischen, am 5ten April 1784, als der Sohn eines Arztes. Er trat zuerst als Kammermusikus in die Dienste des Herzogs von Braunschweig. Dann ging er nach Russland. 1804 machte er eine Kunstreise durch Deutschland, zuerst als Virtuos auftretend, und zwar mit ausserordentlichem Erfolg. „Spohr,“ schreibt die Allgem. musikal. Zeitung von Leipzig aus, „gewährte uns einen so be-

geisternden Genuss, als ausser allenfalls Rode kein Violinist uns gewährt hat, so weit wir zurück denken können.“ Jetzt war er vorzugsweise für sein Instrument thätig, doch fällt in diese Zeit schon die Komposition eines Oratoriums und auch einer Oper. Im Jahre 1813 wurde er als Kapellmeister an das Theater nach Wien berufen. Dort, auf dem Höhepunkt seiner Erfolge, schrieb er 1814 sein grösstes Werk, seinen „Faust“, seine erste Symphonie und ein Oratorium. Später verweilte er in Frankfurt a. M., 1819 in England, dann privatisierte er einen Winter hindurch in Dresden, und erhielt endlich den Ruf nach Kassel. Hier fand er seine zweite Heimat und Gelegenheit zu umfassender Thätigkeit, sowohl als Tonsetzer, wie als Lehrer. Hier schrieb er die grossen späteren Werke, die Violinkonzerte, das Notturno, die Opern „Zemire und Azor“ und „Jessonda“, die Symphonie „Die Weihe der Töne“; das Oratorium „Die letzten Dinge“ u. s. w. Mit diesen Werken hatte er sein Bestes gegeben; schwächer waren die späteren Opern: „Der Berggeist“, „Pietro von Abano“, „Der Alchymist“, endlich „Die Kreuzfahrer“. — Spohr, sowie auch seine Nachfolger Weber und Marschner, ist nur eine Grösse zweiten Ranges, er erreicht nicht die Höhe Gluck's und Mozart's und der anderen Meister ersten Ranges; aber er ist so bedeutend, dass er in vielem auf dem Wendepunkt steht, jenen ersten Grössen sich nähert. Ich habe hier namentlich seinen „Faust“ im Sinne; denn ich rechne dies Werk zu den schönsten deutschen Opern — mit Ausnahme natürlich, wie immer, jener Werke ersten Ranges —, obschon dasselbe mehr noch von dem Sturm und Drang der Jugend in sich hat, und nicht die Glätte wie „Jessonda“ zeigt. Es ist das reiche Gemütsleben, das sich hier entfaltet, die tiefe, deutschphantastische Naturanschauung, z. B. im Hexenchor, den ich in dieser Beziehung für das Schönste halte, das wir besitzen, — dieselbe Naturanschauung, wie in der Brockenszene im Goethe'schen Faust, die Frühlingsahnung darin — es ist die bedeutende, feste Charakterzeichnung in diesem Werke, die es zu einem Meisterwerke machen. Trotzdem teilte auch dieses Werk die Schicksale vieler ihm verwandten. Es wurde zuerst am 1ten September 1816 in Prag aufgeführt, nachdem es also längere Zeit ruhig gelegen und der Autor vergeblich um das Zustandekommen einer Aufführung sich bemüht hatte. Spohr's oft ausgesprochene Schwäche dagegen, die ihn nicht zur höchsten Vollendung hat kommen lassen, besteht in dem Mangel an Objektivität und was damit zusammenhängt, in einer beschränkteren Weltanschauung, einem engeren Horizont. Ueberall ist seine Subjektivität, sein individuelles

Wesen, diese weiche, elegische Stimmung überwiegend und verleiht allen Gestalten eine monotone Färbung. Das ist, was den Genius von dem Genie und dem reichbegabten Talent unterscheidet. Spohr's Charakteristik ist trefflich, soweit die Schranken seiner Individualität dies erlauben; den Hintergrund aber bildet stets seine Persönlichkeit, von dieser vermag er nicht loszukommen; er zeichnet nicht die wirkliche Welt, er zeichnet sie nur, wie sie in ihm sich abspiegelt. Aus diesem Grunde und bei der Gesamtrichtung seines Naturells ist auch seinen kirchlichen Werken ein glückliches Gelingen nicht nachzurühmen, so trefflich dieselben in rein musikalischer Hinsicht sind. Sehr anerkennenswert in Spohr's gesamter künstlerischer Thätigkeit ist sein rastloses Weiterstreben; namentlich in den späteren Jahren hat er immer Neues versucht — so in seinen späteren Symphonien, auch auf dem Gebiet der Oper in den „Kreuzfahrern", auf die ich später noch zurückkomme — und sind auch diese Neuerungen nicht immer Eroberungen des Genies, durch die sogleich früher nicht Geahntes errungen und festgestellt wird, sind auch misslungene oder minder gelungene Versuche darunter, so geben dieselben doch Zeugnis von Frische und Regsamkeit des Geistes. Leider hat der Meister nicht den Zeitpunkt erkannt, wo er als schaffender Künstler von der Oeffentlichkeit hätte zurücktreten sollen; er hat in späterer Zeit vieles geliefert, was seinen wohlerworbenen Ruhm schmälert. So ist in der Beurteilung durchaus der frühere jugendliche Künstler von dem späteren, alternden zu unterscheiden. Die innige Teilnahme aber, welche er bis an sein Ende, welches am 22sten Oktober 1859 erfolgte, den Bestrebungen jüngerer Kunstgenossen schenkte, erhielt ihn in lebendiger Verbindung mit diesen. Bei der 50jährigen Jubelfeier des Prager Konservatoriums im Jahre 1858 feierte er einen seiner letzten Triumphe am Direktionspult, als er die Aufführung seiner „Jessonda" leitete.

Der grosse Rival Spohr's, der in der That auch in der Geltung beim Publikum auf dem Gebiet der Oper gesiegt hat, ist Carl Maria von Weber. Spohr ist dem letzteren als Musiker im spezielleren Sinne, in der Beherrschung grösserer Formen, überlegen. Weber jenem durch seine grössere Vielseitigkeit, durch seine Objektivität, welche ihn frei erscheinen lässt von der bezeichneten monotonen Färbung, endlich dadurch, dass er mehr die Bühnenwirkung im Auge hat. Weber ist am 18ten November 1786 zu Eutin in Holstein geboren. Sein Vater sorgte für die beste Erziehung des Knaben. In früher Jugend geschah es, dass der Wohnort häufig gewechselt wurde, was sich aus der

Stellung des Vaters als Theaterdirektor erklärt. Daraus entstand auch für den Sohn der Nachteil, dass der an einem Orte kaum begonnene Unterricht immer wieder abgebrochen werden musste; ein häufiger Wechsel in den Beschäftigungen und Studien überhaupt war eine natürliche Folge, und das endliche Resultat für Weber ein gewisser Mangel an systematischer Ordnung und Konsequenz, an ausdauernder Beharrlichkeit. Er hat diesen Mangel auch in seinem späteren Leben kaum jemals ganz überwinden können, und es ist dies gerade die Seite, in der er gegen Spohr zurücksteht. Spohr arbeitet mehr aus dem Ganzen und Vollen, während Weber sich mit aller Kraft zusammenhalten muss. Hierzu kam, dass der letztere, von Natur mit einem äusserst regen, feurigen und alles rasch ergreifenden Geiste, einer leicht beweglichen Phantasie begabt, nicht in gleichem Grade jene zähe Festigkeit besass, welche jene Eigenschaften ergänzen muss, wenn das Grösste erreicht werden soll. Den ersten Unterricht in Musik empfing er in den Jahren 1796 und 1797 von einem gewissen Heuschkel in Hildburghausen. Später wurde Michael Haydn in Salzburg sein Lehrer. Dann siedelte der Vater nach München über, wo die Studien unter Anleitung damals namhafter Persönlichkeiten fortgesetzt wurden. 1798 erschien das erste Werk, ein Variationenheft, von Weber, das von ihm selbst lithographiert worden war. Um diese letztere Kunst weiter zu vervollkommnen, gingen Vater und Sohn nach Freiberg im sächsischen Erzgebirge, und dort wurde die erste Oper, „Das Waldmädchen“, aufgeführt. Auch ein Federkrieg entspann sich infolge davon. Im November 1801 treffen wir Weber wieder in Salzburg. 1802 ward eine Kunstreise nach Norddeutschland unternommen. In Hamburg schrieb er sein erstes Lied. 1803 wurde in Augsburg die zweite Oper „Peter Schmoll“ aufgeführt. Später begaben sich Vater und Sohn nach Wien, wo die Bekanntschaft mit dem Abt Vogler erfolgte, und Weber sich erneuten ernsten Studien unter dessen Leitung unterzog. Im Jahre 1804 erhielt er auf Vogler's Empfehlung die Kapellmeisterstelle am Theater in Breslau. Hier arbeitete er an der Oper „Rübezahl“, die aber niemals vollendet wurde, und von der später nur die Ouverture unter dem Titel „Zum Beherrscher der Geister“ Verbreitung fand. Mannigfache Unannehmlichkeiten wurden Ursache, dass Weber die bezeichnete Stellung wieder aufgab. Er begab sich zum Herzog Eugen von Württemberg und erhielt endlich eine Anstellung bei dessen Bruder Ludwig als Sekretär desselben in Stuttgart. Hier entstand die Oper „Sylvana“, die 1810 vollendet wurde, auch die Kantate: „Der erste Ton“ nach der Dichtung von Rochlitz. Die

Verhältnisse waren günstig, bezüglich geistiger Anregung, namentlich durch den sehr gebildeten Danzi, sehr unerfreulich dagegen nach der materiellen Seite hin, dies letztere namentlich durch Schuld des Vaters. In Mannheim machte Weber die Bekanntschaft Gottfried Weber's und veranstaltete Konzerte. Später begab er sich nach Darmstadt, wo er in Gemeinschaft mit Meyerbeer und Gänsbacher nochmals die Unterweisung Vogler's benutzte. Die Oper „Abu Hassan" fällt in diese Zeit, auch die Freischütz-Sage beschäftigte ihn damals schon. Im Jahre 1811 unternahm er wieder eine grössere Kunstreise und verweilte in München, Leipzig, Berlin, Dresden, beim Herzog von Gotha, wo Spohr damals angestellt war. Später übernahm er die Direktion der Oper in Prag. In die Zeit der Befreiungskriege fällt seine Komposition der Körner'schen Gedichte aus „Leier und Schwert", wozu er namentlich durch seinen Aufenthalt in Berlin angeregt wurde. Nach Verlauf von 3½ Jahren gab jedoch Weber auch die Stellung in Prag wieder auf, und bald erfolgte jetzt die Einladung nach Dresden, wo er die Hauptthätigkeit seines Lebens entfalten sollte. In dieselbe Zeit fällt zugleich seine Verlobung. Weber begann seine Thätigkeit in Dresden unter widerstrebenden Verhältnissen, und viele Aufregungen und Kränkungen wurden ihm im Laufe der Jahre bereitet. Trotzdem war diese Zeit die produktivste und zugleich bedeutungsvollste seines Lebens, auch durch seine Direktionsthätigkeit, durch Begründung der deutschen Oper und das Bestreben, den seichten Dresdner Geschmack zu höherem Kunstverständnis heranzubilden. Neben seinen grossen Opern schrieb er die „Aufforderung zum Tanz", die Polonaise in E-dur, die grosse Messe in Es-dur. 1820 nahte die Vollendung des „Freischütz". Weber begann sofort an der „Preciosa" zu arbeiten. Sein Konzertstück in F-moll schrieb er zur Zeit der ersten Aufführung des „Freischütz" in Berlin. 1822 erfolgte die Aufführung der letztgenannten Oper in Dresden. Alsbald begann er auch seine „Euryanthe", die zuerst in Wien unter ungünstigen Verhältnissen aufgeführt und nicht verstanden wurde. Vorteilhafter war dagegen der Erfolg dieser Oper in Berlin am Schlusse des Jahres 1825. Endlich im Jahre 1824 erhielt er von London aus die Einladung zur Komposition des „Oberon". Im Sommer 1825 verweilte er im Bade Ems zur Wiederherstellung seiner angegriffenen Gesundheit. Nach diesem Aufenthalt begann er diese letzte Arbeit. Im Februar 1826 kam er nach London, wo „Oberon" am 12ten April zur Aufführung gelangte. Die Aufnahme, welche dem Autor zu Teil wurde, war im ganzen in London eine günstige, zum Teil enthusiastische, doch

blieben ihm auch schmerzliche Erfahrungen nicht erspart, namentlich bei dem von ihm veranstalteten Konzert, die seinen Tod beschleunigten. Am Morgen des 5ten Juni fand man ihn entseelt auf seinem Lager. Soviel, um wenigstens die Hauptpunkte seines Lebens zu fixieren. Ich muss mich hier auf diese kurzen Angaben beschränken, empfehle aber dringend die schon erwähnte von dem Sohne Weber's verfasste sehr interessante Biographie zum Nachlesen.*) Weber war es nicht gegeben, dies geht aus seinem Naturell, aus seiner Erziehung und dadurch bedingten Kunstrichtung hervor, ein Kunstwerk als ein durchweg fertiges, organisches Gebilde hinzustellen. Er steht hierin Spohr nach. Was ihm aber hier abging, das ersetzte er durch Meisterschaft im Detail und in kleineren Formen. Weber ist zunächst Meister des Liedes, und so gehören auch die kleineren mehr liedmässigen Gesangstücke in seinen Opern, z. B. die beiden Gesänge der Fatime im „Oberon“, zu den allervortrefflichsten. Wenn man bei grösseren, ausgedehnteren seiner Musikstücke sieht, wie sie zusammengefügt, weniger organisch entstanden sind, wie er darin Einzelheiten aneinanderreihte, so sind diese kleineren Sachen aus einem Guss, und dem Schönsten, was es giebt, beizuzählen. Wir überzeugen uns insbesondere von der Wahrheit der ausgesprochenen Bemerkung, wenn wir „Freischütz“ und „Oberon“ auf der einen und „Euryanthe“ auf der anderen Seite mit einander vergleichen. „Euryanthe“ ist die einzige grosse Oper Weber's, ohne Dialog, man sieht das Mühsame darin und dies Werk hat auch, weil es am wenigsten frisch-natürlich ist, den verhältnismässig geringsten Beifall gefunden, wozu freilich der unglückliche Text auch das Seinige beigetragen hat. Es sind sodann in seinen Opern vorzugsweise einzelne bestimmte Seiten, denen er alle Kraft widmete, und in denen er darum das Höchste erreichte, während anderes vernachlässigt erscheint: in dem „Freischütz“ das Dämonisch-Phantastische, das Volksmässige und Naturfrische, in „Euryanthe“ die mittelalterliche Romantik, im „Oberon“ die Elfenwelt. Das Publikum hält sich aber auf dem gegenwärtigen Standpunkt seiner Bildung vorzugsweise an Einzelheiten, wie Goethe sagt: „Gebt ihr ein Stück, so gebt es gleich in Stücken“, und auch dies ist ein Grund, warum er über Spohr den Sieg davon trug. Nach allen diesen bestimmten Seiten hin, in denen er seine Meisterschaft offenbarte, hat er Neues entdeckt, neue Gebiete des Schönen aufgeschlossen. Hier ist er tonangebend; es hat niemand vor ihm z. B. die Elfenwelt so bezaubernd darzustellen vermocht. — Be-

*) Vergl. auch: Wilh. Jähns, „Karl Maria von Weber in seinen Werken“ Schlesinger-Berlin (1871).

merkenswert ist, wie Weber insbesondere erst in den letzten zehn Jahren seines Lebens zur höchsten Steigerung seiner gesamten Kräfte gelangte. Vergleicht man frühere Werke von ihm mit den drei Hauptopern, so gewahrt man bald den gewaltigen Unterschied und sieht, welch ungeheures Ringen ihn endlich auf die Stufe der Meisterschaft brachte. Weber hat sich der härtesten Arbeit unterzogen im eigenen Inneren, um sich zu dieser Höhe emporzuschwingen. Der tiefer Blickende freilich bemerkt dies auch und erkennt, wie die Poesie seiner Opern nicht sein eigentliches Lebenselement war, nicht die Luft, welche er täglich und stündlich atmete, wie er im Gegenteil in diese Region mit Anstrengung sich emporschwingen musste. Bei alledem aber bleibt es in hohem Grade achtenswert, dass Weber diese Steigerung seines Selbst vollbracht hat. Nach dem „Freischütz" war es der Beifall, den dieses Werk fand, welcher ihm einen neuen Impuls, die Kraft zu den beiden nachfolgenden Meisterwerken verlieh. Aber auch der „Freischütz" enthielt schon eine solche Steigerung im Vergleich zu den früheren Werken, und Weber überraschte damit im höchsten Grade. Beethoven, als er den „Freischütz" durchgesehen hatte, sagte: „Ich hätte es dem sonst schwachen Männel gar nicht zugetraut; der Caspar, das Untier, steht da wie ein Haus" u. s. w. Was Weber's Kunstrichtung im grossen und ganzen betrifft, so bildet er, wie überhaupt die Männer der romantischen Schule, den Gegensatz zu Rossini. Bei Weber ist Wahrheit des Ausdrucks Grundprinzip, psychologische sowohl wie dramatische; seine Charakterzeichnung, wenn auch mehr erarbeitet und durch Reflexion vermittelt, als eigentlich geschaffen, ist die trefflichste, mehr noch im „Freischütz" und in der „Euryanthe" als im „Oberon", wo insbesondere Hüon nur eine gewöhnliche Bravourpartie ist; Weber's Melodiebildung endlich ist die korrekteste, geschmackvollste, er ist an Reinheit des Geschmacks anderen tüchtigen deutschen Meistern bei weitem überlegen, so z. B. Spohr, der einzelnes in seinem „Faust" durch Koloraturen, die nichts sind als solche, hin und wieder verunstaltet. Neben psychologischer und dramatischer Wahrheit, neben korrekter Melodie, ist der Zauber der Phantasie und der Schönheit, der über Weber's Schöpfungen ausgegossen ist, und die Vereinigung dieser weit auseinander liegenden Vorzüge war es, die in der ersten Ueberraschung des Entzückens in Weber sogar einen neuen Mozart hoffen liess.

Der dritte Meister dieser Reihe ist Heinrich Marschner, geboren am 16ten August 1795 zu Zittau, gestorben den 14ten Dezember 1861. Marschner erhielt frühzeitig Unterricht in der Ton-

kunst, da sein Talent sich bald geltend machte und die Eltern die Entwicklung desselben unterstützten. 1813 bezog er die Universität zu Leipzig, um Jurisprudenz zu studieren; Musik sollte bis dahin nur Nebensache bleiben. Doch kaum hatte er einige Abonnementskonzerte besucht und hier gehört, wozu ihm Zittau freilich keine Gelegenheit bot, als auch sein Entschluss fest stand, sich ausschliesslich der Tonkunst zu widmen. Die Bekanntschaft mit einem ungarischen Magnaten veranlasste ihn 1816, nach Wien zu gehen, und dann weiter nach Pressburg, wo er eine Musiklehrerstelle annahm. Er machte sich hier an die Komposition mehrerer Operntexte, unter anderen an „Heinrich IV.“ Das Manuskript schickte er an Weber in Dresden, dessen Richtung er sich früh angeschlossen hatte; dieser brachte das Werk zur Aufführung und führte Marschner so beim Publikum ein. 1822 ging er selbst nach Dresden. Hier komponierte er seine Musik zu Kleist's „Prinz von Homburg“ und wurde 1823 als Musikdirektor angestellt. Später schrieb er die kleine Oper „Der Holzdieb“. 1826 verliess er Dresden, kam nach Leipzig und komponierte seinen „Vampyr“, das erste Werk, welches seinen Ruf begründete. Ums Jahr 1830 erhielt er die Einladung nach Hannover als Kapellmeister. Um dieselbe Zeit schrieb er seinen „Templer“, sodann „Des Falkners Braut“, 1832 zuerst in Leipzig aufgeführt, endlich „Hans Heiling“. — Wie Spohr hat er dann noch eine Reihe von Opern gegeben, ohne indes die frühere Höhe behaupten zu können. Beide Meister haben auch das miteinander gemein, dass ihre unmittelbare Thätigkeit an den Orten ihrer Wirksamkeit keine ihrem Ruf und ihrer Kunstbedeutung entsprechende zu nennen war. In Hannover protegierte die Aristokratie allein italienische Seichtheit, und es soll daher für Marschner schwierig gewesen sein, anderes, sogar seine eigenen Opern, auf die Bühne zu bringen. Glücklicher war jedenfalls Spohr gestellt, denn in Kassel schien man nur dessen Musik hören zu wollen, da fast kein Konzert vorüberging, ohne Werke von ihm auf dem Programm zu zeigen. Die Kunst gewinnt aber durch solche auch anderwärts beliebte einseitige Bevorzugung eines einzelnen, wenn auch trefflichen Meisters ebensowenig, ja es gehört dieselbe zu den Uebelständen, welche einem erhöhten Gedeihen derselben in Deutschland immer noch entgegen stehen. — Marschner's künstlerischer Charakter wurde zunächst durch Weber bestimmt, sodass sich auch, wie bekannt, in früheren Werken häufig Anklänge zeigen. Er ist durchaus nicht ein Nachtreter Weber's, wie man unbedachter Weise ausgesprochen hat, denn er besitzt Seiten, welche jenem fremd sind; aber

seine künstlerische Individualität reifte an diesem Vorbilde. Er steigerte das unheimlich-dämonische, nächtlich-gespenstische Element des „Freischütz“ in seinem „Vampyr“ und „Hans Heiling“, und es gelang ihm, in manchem Weber sogar noch zu überbieten. Minder glücklich dagegen ist er in dem Gegensatz, in der Zeichnung des Lichten und Klaren, einer reinen und unschuldsvollen Welt; hier ist er, wie im „Vampyr“, häufig bloss Nachahmer Weber's, der hinter dem Vorbilde zurückbleibt. Auch die naturfrische, volksmässige Seite findet in Weber ihr Vorbild, nur dass Marschner in dem letzteren vielleicht noch glücklicher ist, indem er mehr noch aus der Seele des Volkes herausschafft, während wir bei jenem immer die Empfindung eines künstlichen Versetzens in diese Sphäre haben. Ganz eigentümlich ist ihm das Komische, Derb-Volksmässige, Launige und Joviale, ein Element, welches Weber ganz fern liegt. Hierin ist er — ich erinnere z. B. an das Trinkgelage im „Vampyr“ — Meister, die Trunkenheit namentlich weiss er auf die ergötzlichste Weise zu zeichnen. Das jugendlich-frischeste seiner Werke ist „Vampyr“, das reifste „Hans Heiling“. Ausgezeichnet ist Marschner, wie sein Vorbild, durch schlagende Charakteristik, Wahrheit des Ausdrucks, dramatisches Leben, dies letztere namentlich in einzelnen Situationen. Er ist ein so grosser Meister der Charakteristik, dass er im „Vampyr“, bei diesem überaus widerwärtigen, ja scheusslichen Stoff, ins Unschöne verfällt, dass einiges geradehin als unanständig erscheint. Wenn dies Werk dessenungeachtet fesselnde Elemente in Menge bietet, so ist dies der grossen Gewalt, der Genialität des Tondichters, der ausserordentlichen Frische seiner Musik zuzuschreiben. Ueberwiegend ausgebildet erscheint, wie gesagt, die gespenstische Welt. Dies ist auch der Grund, warum wir die höhere Keuschheit des Genius vermissen, weshalb manches hohl, ungesund, raffiniert erscheint. Die weibliche Zartheit Weber's hat Marschner nicht; ihm fehlt das Gesunde, echt und ewig Menschliche. Im einzelnen zwar besitzt er diese Elemente in sehr hohem Grade, nicht aber in dem Geiste und der Richtung seiner Werke überhaupt, nicht in seiner Weltanschauung. In dieser ist er nur der Ausdruck einer kurzen Epoche, und hierin liegt auch, warum seine Werke gegenwärtig schon nicht mehr ansprechen wollen. Hierzu kommt die im ganzen unglückliche Texteswahl. Boten zwar die Stoffe dem Tondichter ausreichenden Spielraum für die Entwicklung seiner Individualität, so sind sie doch, gerade nach der Seite ihres Inhaltes, viel zu sehr bloss Ausdruck einer vorübergehenden Richtung, als dass sie dauerndes Interesse gewähren könnten.

Fasse ich das über die genannten Meister Gesagte zusammen, so ergiebt sich uns als Endurteil, dass dieselben zwar nicht die Grösse Gluck's und Mozart's erreichen, nicht auf jenem allgemein-menschlichen Höhepunkt stehen, auch nicht die nationale Bedeutung Beethoven's erlangt, Meisterliches aber, insbesondere Weber, in einer beschränkteren Sphäre, als Ausdruck einer kürzeren Epoche geleistet, zuerst wieder in der nach-Mozart'schen Zeit die deutsche Oper zu höherer Kunstbedeutung erhoben, eine bestimmte Richtung darin zur Geltung gebracht haben. Das Mangelhafte bei ihnen ist, dass sie die frühere Einheit und Reinheit des Stils nicht aufrecht zu erhalten vermochten. Von ihren Werken gilt zum Teil bereits, was ich im Eingang der heutigen Vorlesung bezüglich der Aufnahme heterogener Elemente sagte, namentlich in der Behandlung der Singstimme, in der sie Unvereinbares durcheinandermengen, indem sie den Sängern Konzessionen machen, die auf ihrem Standpunkt deklamatorisch-dramatischer Wahrheit, den sie in der Hauptsache einzunehmen sich bemühen, durchaus nicht zulässig sind.

NEUNZEHNTE VORLESUNG.

Die Oper. Entwicklung derselben in Italien. Piccini. Traetta. Paesiello. Cimarosa. Martin. Mayer. Zingarelli. Rossini. Charakteristik der italienischen Oper. Fortgang auf dem Gebiet ber Oper in Frankreich. Die komische Oper, das Vaudeville. Rameau. Rousseau. Monsigny. Philidor. D'Alayrac. Isouard. Boieldieu. Herold. Halevy. Adam. Die grosse Oper daselbst. Saslieri. Cherubini. Méhul. Spontini. Die neueste Epoche der Oper seit 1830 in Frankreich. Auber. Meyerbeer. Halevy. Die italienische Oper der neuesten Zeit. Bellini. Donizetti.

Ich habe in der letzten Vorlesung die Entwicklung der Oper in Deutschland in ihren bis fast an die Gegenwart heranreichenden Erscheinungen betrachtet. Jetzt ist es an der Zeit, die weitere Gestaltung derselben in Italien und Frankreich ins Auge zu fassen. Es kann dies freilich nur in einem kürzeren Ueberblick geschehen, da bei der Fülle des Stoffs ein spezielleres Eingehen auf alle hervorragenderen Erscheinungen einen über die uns gesteckten Grenzen hinausgehenden Raum beanspruchen würde.

Schon zu Anfang der sechszehnten Vorlesung deutete ich die Zustände der italienischen Oper in ihrem Fortgange an; in der früheren Darstellung aber habe ich Ihnen eine Reihe der wichtigsten Namen genannt, auch zwei Meister, und die Lebensschicksale derselben ausführlicher besprochen. Aus der Zeit vor Mozart ist vor allen Nicolo Piccini, den Sie schon aus der Darstellung der Gluck'schen Opernreform kennen, noch zu erwähnen. Geboren 1728, gebildet, wie schon angeführt, unter Leo und vorzüglich unter Durante, hatte dieser Tonsetzer sich bald einen grossen Ruf erworben; so insbesondere im Jahre 1761 in Rom mit seiner „Cecchina, oder das gute Mädchen“. Dies Werk galt für das vollendetste auf dem Gebiet der komischen Oper, und erhielt sich sehr lange auf den Theatern Italiens und des Auslandes. Piccini hatte in der komischen Oper Ensemblestücke und Finales einge-

führt und dadurch allerdings einen grossen Fortschritt bewirkt. In Paris behauptete er sein Ansehen, bis ihn die Revolution nach Italien zurückzukehren nötigte. Er wurde von dem König von Neapel sehr ehrenvoll empfangen, später aber, revolutionärer Gesinnungen verdächtig, gefänglich eingezogen. Als ihm die Flucht von dort gelungen war, wendete er sich nach Paris zurück, konnte sich aber nicht sogleich wieder emporarbeiten und starb in Dürftigkeit im Jahre 1800, da die Unterstützung für ihn zu spät kam. Seine bedeutendsten Mitschüler in Neapel waren Traetta, Guglielmi und Sacchini gewesen. Unter diesen erfreute sich namentlich der letztere später eines grossen Rufes: er wurde der Rival Piccini's und namentlich diesem in der ernsten Oper vorgezogen, während Piccini im Komischen ihn überstrahlte. Noch erwähne ich im Vorübergehen die Namen Ciccio di Majo, Pascale Anfossi, Giuseppe Sarti.

Jetzt machte sich der Einfluss Mozart's geltend. Angeregt von diesem zeigt sich der in Deutschland lebende Italiener Righini (1766—1812); die grössere harmonische Fülle und die reichere Instrumentation ist es, welche dieser aufnimmt. Dramatische Charakteristik fehlt ihm jedoch gänzlich, es sind überwiegend Konzertarien, welche er in seinen Opern gegeben hat. Gleichzeitig erblicken wir auch den damals sehr beliebten Ferdinand Paer (geb. 1771, gest. 1839); dieser zeigt in den vorzüglichsten seiner vielen Opern, dass ihm neben anmutiger Melodie Talent zur musikalischen Charakteristik nicht fehlt. Im ganzen aber wendet er sich doch schon der charakterlosen, neueren italienischen Weise zu. Sehr Hervorstechendes, insbesondere im Fache der komischen Oper, haben Paesiello (1741—1816) und Cimarosa (1749—1801) geleistet. Martin's und seiner Oper „Cosa rara“ habe ich gedacht, als ich über Mozart sprach. Auch Simon Mayer ist zu nennen. Paesiello errang die glänzendsten Triumphe mit seiner „Schönen Müllerin“, ein Werk, welches noch jetzt nicht vergessen ist. Er besitzt grosses Talent für die Zeichnung des Komischen, sowohl im höheren wie niederen Genre. Der grösste unter den Genannten aber in dieser Sphäre, Cimarosa, ist darin in manchem Mozart sogar an die Seite zu setzen. Sein Hauptwerk „Die heimliche Ehe“ wurde zuerst 1793 in Wien und zwar 57 mal nacheinander aufgeführt; noch später wurde dasselbe an verschiedenen Orten wiederholt zur Darstellung gebracht, so z. B. in Dresden, wenn schon nicht mit dem entschiedenen Beifall, wie früher, was zum Teil in der Beschaffenheit des Textes seinen

Grund hat. Ich erwähne noch Zingarelli, welcher den Uebergang in die Epoche Rossini's macht.

Giacomo Rossini, geboren zu Pesaro in der Romagna im Jahre 1792 am 29ten Februar, der Sohn eines umherziehenden Musikanten, sang mit seiner Mutter, einer untergeordneten Sängerin, als Knabe auf dem Theater zu Bologna und zeigte sich anfangs ungelehrig und der Tonkunst sehr abhold. Erst spät, im siebzehnten Jahre, erwachte sein Genie, seit dieser Zeit aber machte er auch ausserordentliche Fortschritte. Im Jahre 1812 wurde seine erste Oper aufgeführt; so zeitig betrat er seine Laufbahn als dramatischer Komponist. 1813 erschien sein „Tancred" in Venedig, wodurch sein Ruf in weiteren Kreisen sich zu verbreiten begann. Seit dem Jahre 1817 ungefähr wurde er auch in Deutschland berühmt. Das eben genannte Werk und seine „Italienerin in Algier" führten ihn hier ein. In diese Zeit fällt auch seine Meisterschöpfung, „Der Barbier von Sevilla", und „Othello". Bis zum Jahre 1822 war er in Neapel thätig, er kam hierauf nach Wien und hier war es, wo er, wie ich schon bei der Besprechung Beethoven's erwähnte, für diesen, durch den ausserordentlichen Erfolg seiner Werke, ein mächtiger Rival wurde. Welche hinreissende Gewalt damals die italienische Oper in Wien, repräsentiert durch die ausgezeichnetsten Kräfte, gehabt haben mag, erhellt aus den denkwürdigen und interessanten Briefen Hegel's, welche derselbe bei seinem Aufenthalt daselbst, im Herbst des Jahres 1824, an seine Gattin richtete. Ich mag mir nicht versagen, einige Stellen daraus Ihnen mitzuteilen, umsomehr, als dieselben in der musikalischen Welt gar nicht bekannt sind. Es heisst darin: „— — ich den Lohnbedienten angenommen und im Reiseschmutz (um 7 Uhr war ich im Wirtshaus angekommen) um ½8 — in die italienische Oper — Stück von Mercadante — welche Männerstimmen! zwei Tenore, Rubini und Donzelli, welche Kehlen, welche Manier, Lieblichkeit, Volubilität, Stärke, Klang, das muss man hören! — ein Duett derselben von der höchsten Force. Der Bassist Lablache hatte keine Hauptrolle, aber schon hier, wie musste ich seine schöne, kräftige, ebenso liebliche Bassstimme bewundern. Ja, diese Männerstimmen muss man hören, das ist Klang, Reinheit, Kraft, vollkommene Freiheit u. s. f. So lange das Geld, um die italienische Oper und die Heimreise zu bezahlen, nicht ausgeht — bleibe ich in Wien!" — „— — Aber die italienische Oper: Montag „Doralice" von Mercadante, vorgestern „Othello" von Rossini, gestern „Zelmire" von demselben. (Letztere hat uns aber, im ersten Teile besonders, sehr ennuyiert.) Die Sänger und Sängerinnen von einer

Vortrefflichkeit und Ausbildung, dass nur die Catalani und Mad. Milder Dir eine Vorstellung davon geben können. Vorgestern ist Mad. Fodor aufgetreten: welche Ausbildung, Geist, Lieblichkeit, Ausdruck, Geschmack, das ist eine herrliche Künstlerin! — Meine Lieblinge, Rubini und Donzelli, trefflicher Bariton, hatten an jedem Abend so viel zu singen, wie Baader in „Olympia“; vorgestern und gestern der am meisten bewunderte und gebeifallte David, herrliche Stimme, Kraft und Stärke — dann der herrliche Bass Lablache, dann Botticelli, Cintimarra, zwei treffliche Bassisten — dann auch Sra. Dardanelli gestern. — Gegen das Metall dieser, besonders der Männerstimmen, hat der Klang aller Stimmen in Berlin, die Milder wie immer ausgenommen, ein Unreines, Rohes, Rauhes und Schwächliches, — wie Bier gegen durchsichtigen, goldenen, feurigen Wein, — feurigen Wein sage ich — keine Faulheit im Singen und Hervorbringen der Töne, nicht seine Lektion aufgesagt, — sondern da ist die ganze Person darin; die Sänger, und Mad. Fodor insbesondere, erzeugen und erfinden einen Ausdruck, Koloraturen aus sich selbst; es sind Künstler, Kompositeurs, so gut als der die Oper in Musik gesetzt. Sra. Eckerlin (deren schöne Gestalt und herrliche Stimme mich zuerst an die Milder erinnerte) vermag, als eine Deutsche, es nicht, ihre Seele auf die Flügel des Gesanges zu legen und freimütig sich in die Melodien zu werfen, sie würde schon jetzt viel leisten, wenn sie diese Energie des Willens hätte.“ — „Um zu Ende zu kommen, so bin Abends — wo? — in „Figaros Hochzeit“ von Mozart gewesen. Die italienischen Kehlen hatten in dieser gehaltvollen Musik nicht so viele Gelegenheit, ihre brillanten Touren zu entwickeln, aber für sich, mit welcher Vollkommenheit wurden die Arien, Duette u. s. w., besonders die Rezitative gegeben, — letztere sind ganz die eigenen, natürlichen Schöpfungen des Künstlers.“ — „Ich verstehe nun vollkommen, warum die Rossini'sche Musik in Deutschland, insbesondere in Berlin, geschmäht wird, — weil, wie der Atlas für Damen, Gänseleberpasteten nur für gelehrte Münde, — so sie nur für italienische Kehlen geschaffen ist; es ist nicht die Musik als solche, sondern der Gesang für sich, für den alles gemacht ist; — die Musik, die für sich gelten soll, kann auch gezeigt, auf dem Flügel gespielt werden, aber Rossini'sche Musik hat nur Sinn als gesungen.“ — „— — dann ins italienische Theater. — „Barbier von Rossini zum zweitenmale; ich habe nun bereits meinen Geschmack so verdorben, dass dieser Rossini'sche „Figaro“ mich unendlich mehr vergnügt hat, als Mozart's „Nozze“ — ebenso wie die Sänger

unendlich mehr con amore spielten und sangen; — was ist das herrlich, unwiderstehlich, so dass man nicht von Wien wegkommen kann.“ — — Dies sind Worte Hegel's, bemerkenswert überhaupt, weil darin das Wesen der italienischen Oper auf sehr treffende Weise zur Darstellung gekommen ist. Rossini wendete sich später nach Paris. 1829 erschien sein „Tell“. In den folgenden Jahren hat er meist in Italien in angenehmen Privatverhältnissen gelebt, gänzlich zurückgezogen aber von der Kunst, später durch Krankheit eine Zeit lang auch der Gesellschaft fast ganz entfremdet. Dann ist er wieder mehr hervorgetreten, in künstlerischer und gesellschaftlicher Beziehung. Seit 1856 finden wir ihn abermals in Paris, und hier war es auch, wo deutsche Künstler mehrfach seine Bekanntschaft gemacht und in den Zeitungen über ihn berichtet haben. Hier beschloss er sein Leben im Jahre 1868.

Wie die widersprechendsten Urteile zur Zeit seiner Herrschaft über Rossini laut wurden, ist Ihnen nicht fremd geblieben. Kaum jemals ist ein Künstler mehr vergöttert und entschiedener angefeindet worden, beides zugleich mit Recht und Unrecht: mit Unrecht getadelt von philisterhaften deutschen Musikern, welche seine Genialität nicht erkannten, mit Recht von Männern wie C. M. von Weber, welche ein tieferes Prinzip ihm gegenüberstellten; mit Unrecht vergöttert, weil er nur Modekomponist war, mit Recht wegen des ihm innewohnenden genialen Zaubers, dieser sprudelnden Heiterkeit und Lebenslust. Was damals so viele Federn in Bewegung setzte, lässt sich in wenigen Worten aussprechen. Rossini ist der Komponist der Restauration, der Zeit von 1815 bis 1830. Europa war der langjährigen, tiefaufregenden Stürme müde geworden; es bedurfte der Ruhe und sehnte sich nach behaglichem Lebensgenuss. Dieser Stimmung dienten Rossini's Werke zum Ausdruck, diese Geistesrichtung hat er ausgesprochen, in den Stand gesetzt dafür durch seinen Reichtum bezaubernder Melodien und eine höchst eindringliche Rhythmik. Hierin, in dem auf Sinnenreiz und Ohrenkitzel Gerichteten, liegt Rossini's grosse Bedeutung, zugleich sein grosser Mangel. Er ist Repräsentant seiner Zeit, er ist der Mann der bezeichneten Epoche; aber er ist eben nur der Repräsentant dieses kurzen Abschnitts, und als seit 1830 eine neue Anschauung der Geister sich bemächtigte, war auch seine Bedeutung vernichtet. Sehr beachtenswert und lehrreich ist diese Thatsache und wir sehen dieselbe selten in dieser Reinheit und Bestimmtheit hervortreten, wie gerade hier. Wir erkennen, wie die Erscheinungen der Kunst bedingt sind durch die Bewegungen im Leben der Völker, wir können aber auch beobachten,

wie der höchste Ruhm, den die Mitwelt zu geben vermag, doch ein ganz vergänglicher, spurlos vorübergehender sein kann. Rossini war zu seiner Zeit der Mann von ganz Europa, ja der zivilisierten Welt überhaupt, und jetzt würde er kaum noch genannt werden, wenn nicht sein „Barbier“ und „Tell“ ihn auf der Bühne erhalten hätten. Der Künstler des Tages überstrahlt im Augenblick durch seine Erfolge jenen, welcher für die Unsterblichkeit arbeitet — wir sehen dies an Rossini und Beethoven, früher an Pleyel und Haydn — aber mit dem Verschwinden der Mode ist auch die Geltung des ersteren vernichtet, während der letztere die dauernde Anerkennung aller Jahrhunderte für sich hat. Bei alledem war Rossini, wie schon gesagt, ein grosses, reichbegabtes Talent, der auch für die Oper seines Vaterlandes dadurch von Bedeutung wurde, dass er viele Steigerungen, mannigfache Fortschritte bewirkt hat. Er verkürzte die immer noch langen Rezitative, brachte häufiger Ensemblestücke zur Anwendung und benutzte und erfand viele neue Effekte in der Instrumentation. Bekannt ist, dass durch ihn der frühere schöne, getragene Gesang verdrängt, eine ungeheure Kehlfertigkeit durch die von ihm selbst ausgeschriebenen Fiorituren nötig wurde. Gewöhnlich bezeichnet man die Oper „Tell“ als sein Hauptwerk. Er hat indes darin seine Heimat verlassen, ohne eine neue ganz entschieden erreichen zu können; er hat frühere Vorzüge eingebüsst, und neue dafür nicht als entsprechenden Ersatz gewonnen. Wollen wir ihn mit allen seinen Tugenden und Fehlern als eine in sich konsequente Erscheinung vor uns haben, so halten wir uns an seinen „Barbier“.

Eine objektive Würdigung der italienischen Musik ist unserseits schon durch das früher, in der siebenten Vorlesung und weiterhin Gegebene erfolgt. Ich erinnere zugleich an das vorhin Mitgeteilte, an Hegel's Worte. Sie veranschaulichen, wie bereits bemerkt wurde, das Wesen des Italienischen in schlagendster Weise. Wir haben demzufolge die italienische und deutsche Musik als Gegensätze erkannt, bestimmt, einander zu durchdringen und zu ergänzen. Das einzig Wahre ist, diese relative Berechtigung beider Richtungen anzuerkennen. Dem Charakter des deutschen Volkes entsprechend, verirrt sich unsere Kunst leicht in eine allzu abstrakte, spiritualistische oder phantastische Region. Wir streben nach möglichster Charakteristik im Ausdruck und verlieren darüber leicht die allgemeine, das Ganze verklärende Schönheit aus den Augen, die sinnliche Basis der Kunst, verirren uns bis zur Hässlichkeit; Italien wird leicht charakterlos, oberflächlich, trivial, aber auch noch auf der Stufe des Verfalls seiner Kunst umgiebt die-

selbe der Zauber des Schönen. „Die deutsche Musik,“ sagt Thibaut, „hat viele herrliche, unvergleichliche Werke aufzuweisen, welche nicht schöner sein können; allein die italienische ist auch von ihrer Seite so unendlich reich, so genial und eigentümlich, so ganz und gar der Abglanz des ewig blauen Himmels, welcher in Italien allen Werken der Kunst einen oft überirdischen Zauber verliehen hat, dass es die platteste deutsche National-Prosa genannt werden muss, wenn man die italienischen Meisterstücke zurückstösst.“ Es ist daher eine durchaus irrtümliche Auffassung, wenn man das Wesen der Kunst beider Länder, bestimmt vielleicht allein durch die Erscheinungen der neuesten Zeit, unter den Kategorien von Geist und Sinnlichkeit zu erfassen sucht. Allerdings ist in Deutschland — ich habe dies schon hinreichend anerkannt — das geistige Element überwiegend, in Italien das sinnliche, aber nicht so einseitig und ausschliesslich, wenigstens im Prinzip, dass darnach die allgemeinste Bezeichnung gewählt werden könnte.

Das hier und früher bereits im allgemeinen Gesagte gilt auch von den jetzt besprochenen Erscheinungen. So hat auch die italienische Oper ihre Berechtigung, selbst nach der Zeit, wo sie allein noch die Herrschaft behauptete, sie hat dieselbe in dem ganzen gegenwärtigen Zeitraum, in gewissem Sinne sogar bis herab auf die neueste Zeit, und hieraus erklärt sich auch die fortdauernde, nie ganz beseitigte Macht derselben, dies ist der Grund, weshalb es noch immer nicht gelingen will, trotz heftiger Anfeindungen, dieselbe zu unterdrücken, der Grund, weshalb Parteien für und wider fortdauernd sich erhalten haben. Irrig freilich ist es, die italienische Oper unter dem Gesichtspunkt höherer dramatischer Forderungen zu betrachten, und hieraus erklären sich zum Teil die schiefen Urteile. Sie will und soll kein Drama sein nach deutschem Begriff. Man muss den deutschen Standpunkt verlassen, um ihr gerecht zu werden. Diejenigen, welche die italienische Oper rücksichtslos verdammen, verkennen das Wesen und die Eigentümlichkeit derselben. Stets hat die Lust am Gesang über jede andere Forderung den Sieg davongetragen. Bekannt ist, wie man in Italien hört, wie man sich im Theater die Zeit vertreibt, Besuche empfängt, Geschäfte abmacht. Die Oper ist dort ein Produkt, bestimmt die Virtuosität der Sänger zu stützen und zu tragen. Es ist dies die niedrigste Anforderung, welche man stellen kann, aber sie ist die allgemein angenommene, und nicht ohne gewisse Vorzüge, welche erkannt sein wollen, wenn man ein gerechtes Urteil fällen will. Deutschland tritt der Kunst ernster gegenüber, aber die widersprechendsten Ansichten und Wünsche machen sich im

Theater geltend. Dort hat die Oper demnach immer noch Boden im Volke, dort ist man über das einig, was man von ihr zu erwarten hat, hier bei uns schwebt sie in der Luft. Die italienische Oper hat ein bestimmtes Ziel im Auge, ein freilich sehr niedrig gestecktes, sie erreicht dasselbe aber. Die Italiener wissen, was sie wollen. Dies, wirklich zu wissen, was man will, ist in allen Fällen das Entscheidende. Von den Deutschen z. B. ist dies nicht immer auszusagen und wir sehen daher, wie dieselben so oft in der Oper alles mögliche zu erreichen, die verschiedenartigsten Forderungen zugleich zu befriedigen suchen, darum aber in Wahrheit garnichts erlangen. Eine andere mit dem eben Erwähnten im Zusammenhange stehende Seite ist, dass die italienische Oper weit mehr als die deutsche den Darstellenden Gelegenheit giebt, etwas aus ihren Partien zu machen. Es ist auch dies ein sehr untergeordneter Vorzug, aber er trägt dazu bei, dem Ganzen des Werkes unmittelbare Lebendigkeit, auch eine gewisse Einheit und Geschlossenheit zu verleihen. Bei uns reichen so oft die Kräfte der Schaffenden nicht hin, den Darstellern ihre Partien bestimmt vorzuzeichnen, überhaupt das, was sie beabsichtigen, zur Erscheinung zu bringen, eine Gelegenheit zum selbständigen Ergänzen durch die Sänger ist aber ebensowenig vorhanden, und so bleibt es stets bei einer gewissen Halbheit.

Was speziell die in dieser Epoche erfolgte Wendung betrifft, so wurde darüber das Nötige schon in der Einleitung zu der sechszehnten Vorlesung gesagt. Die eben besprochenen Komponisten vertreten die Mozart'sche Schule in Italien, — diese Bezeichnung natürlich nur im weitesten Sinne gebraucht. Wir haben einen neuen Aufschwung der italienischen Oper vor uns, nach der Zeit der ersten Blüte in der ersten Hälfte des 18ten Jahrhunderts. Aber schon macht sich in Rossini, trotz der grossen Steigerungen und Erweiterungen, die derselbe gebracht hat, trotz seines Genies, ein Rückschritt bemerkbar. Es ist der Leichtsinn desselben, seine Gesinnungslosigkeit und Liederlichkeit, die ihn zurückstellen gegen die Meister der früheren Epoche, und man kann daher auch nur in einem sehr beschränkten Sinne von dem Kulminationspunkt sprechen, den die italienische Oper durch ihn erreicht haben soll.

Indem ich mich jetzt zu der Betrachtung der französischen Oper wende, habe ich zunächst noch einiges nachzutragen, um die frühere Darstellung der ersten Anfänge durch Lully zu ergänzen. Johann Philipp Rameau wurde schon, als ich über Gluck sprach, erwähnt. Wie sich im weiteren Verlauf des Jahrhunderts die Richtungen teilten, die italienische Oper, auch die komische, immer mehr Boden in Frankreich fand, auf der

anderen Seite Gluck Schöpfungen von ungeahnter Grösse hinstellte, ist Ihnen aus der früheren Darstellung zum Teil ebenfalls schon bekannt. Indes fällt noch in die Zeiten vor dem Auftreten des letztgenannten die Entwicklung des den Franzosen eigentümlichen Genres, worin dieselben Bedeutendes geleistet haben, des der komischen Oper, der Operette, des Vaudevilles. Die Sitte, Couplets, Chansons, Volkslieder in kleinere Lustspiele einzulegen, hatte in Frankreich schon früh Geltung gewonnen. So wurde endlich im Jahre 1762 für das Vaudeville ein eigenes Theater gebaut, nachdem schon 1714 besondere Theater für komische Opern sich gebildet hatten. Auch des Melodrams ist hier zu gedenken, welches von Rousseau, der sich 1750 auch in einem kleinen Singspiel: „Devin de village“ versuchte, geschaffen wurde. Selbst aber auf diese eigentümlichsten Blüten des französischen Geistes blieb das Italienische nicht ohne Einfluss, so wie es auch oft Ausländer waren, welche das Hervorstechendste darin geleistet haben. Unter diesen Männern ist nächst Gossec, der schon zu Rameau's Zeiten thätig war, namentlich der in Italien gebildete Belgier Gretry zu nennen, dessen musikalisches Talent durch einen Fall auf den Kopf erwachte, den er von einem Kirchboden herab that, der also buchstäblich auf den Kopf gefallen war, nur mit der entgegengesetzten Wirkung als man gemeinhin annimmt. Gretry trat 1769 mit einem von Marmontel gedichteten Werke „Huron“ auf. Die kleine, zweiaktige Oper machte grosses Glück, sodass rasch aufeinander, bis zum Jahre 1799, über 40 ähnliche Werke, unter denen „Die Karawane“, „Richard Löwenherz“, „Zemire und Azor“ die bekanntesten sind, folgen konnten. Glücklich in der Erfindung heiterer und rührend-ergreifender Melodien, haben dieselben eine weite Verbreitung gefunden und sich bis herab auf die neuere Zeit im Munde des Volkes erhalten. Zwei andere Männer in dieser Sphäre aus jener Zeit sind Monsigny und Philidor, deren ich im Vorübergehen gedenke. Der italienischen Melodie wurde durch alle diese Tonsetzer die eigentümliche französische Behandlung der Singstimme, welche mehr den Wortsinn hervorzuheben strebt, und sich in rhythmisch-pikanter, scharf accentuierter Weise äussert, gegenübergestellt. Bedeutend ferner ist Nicolas d'Alayrac, ein Südfranzose, der sich Gretry zum Muster nahm, gegen 60 Opern und Operetten geschrieben hat, und auch in Deutschland sich längere Zeit hindurch, so durch seine „beiden Savoyarden“, Beliebtheit errang. Ebenso ist Nicolo Isouard zu erwähnen, ein Malteser, darum auch häufig Nicolo de Malte genannt. Dieser trat im Jahre 1803 zuerst auf, und hat ins-

besondere durch die beiden Werke „Aschenbrödel“ und „Joconde“ Beifall gefunden. Es sind ferner, noch in die Zeit der ersten Revolution hineinreichend, Boieldieu, Catel, Berton zu nennen. Zur Vervollständigung des Gesamtbildes gedenke ich dieser Namen, ohne jedoch dabei länger verweilen zu können. Der bedeutendste und bekannteste unter diesen Männern ist A. F. Boieldieu (1775 bis 1834), der mit seinem „Calif von Bagdad“, nachdem seinem ersten Emporstreben sich längere Zeit Schwierigkeiten aller Art entgegengestellt hatten, einen glänzenden Sieg errang. Minder bedeutend erscheint, was er von da während seines Petersburger Aufenthaltes komponierte. Nach Paris im Jahre 1811 zurückgekehrt, erwarb er sich aufs neue durch seinen „Johann von Paris“ ausserordentlichen Beifall; endlich folgte, nach einigen weniger populär gewordenen Werken, 1825 seine Hauptschöpfung „Die weisse Dame“. Boieldieu ist einer der besten französischen Tonsetzer der neueren Zeit, er nimmt seinen Ausgangspunkt von den vorzüglichsten französischen und italienischen Vorbildern. Anmut und Glanz, Gefühl und Phantasie beleben seine Melodien, sein Ausdruck ist oft charakteristisch und von dramatischer Wahrheit. Namen der späteren Zeit endlich, die bis in die 2te Hälfte des Jahrhunderts hineinreichen, aber hier zu erwähnen sind, da die Anfänge dieser Künstler meist schon in die jetzt besprochene Epoche fallen, sind Herold, Halevy, Auber, Adam u. a. Herold (1791 bis 1833), trat, nachdem er schon einen glücklichen Versuch in der komischen Oper zu Neapel gemacht hatte, 1816 in Paris auf. Die Opern „Marie“ (1826) und „Zampa“ sind jedenfalls seine besten Leistungen. Halevy (1799—1862), Schüler von Berton und Cherubini, mit dem ersten Preise gekrönt, vermochte anfangs — es ist dies das Schicksal aller jungen Tonsetzer für die Bühne — seine Werke nicht zur Aufführung zu bringen, und errang erst 1827 mit der komischen Oper „Die Künstler“ einen succès d’estime. Glücklicher gestalteten sich die Verhältnisse bei den nachfolgenden Opern. In Deutschland verschaffte ihm erst seine „Jüdin“ Eingang und ebnete den Weg für die späteren allgemein bekannten Werke. Adam (1803—1856) ist ein Schüler von Reicha und Boieldieu und trat 1829 zuerst mit einer Operette hervor. Grösseren Eingang verschaffte ihm im Jahre 1830 ein zweites Werk, die komische Oper „Danilova“; sein „Postillon“ aber machte zuerst seinen Namen zu einem allgemein genannten. Wie schon bemerkt, ist es nicht mein Zweck, bei der Besprechung dieses Kunstgebietes länger zu verweilen; ich deutete das Bemerkenswerteste für den Zweck einer Gesamtorientierung an. — Schon oft ist hervorgehoben, wie die

Ansprüche der Franzosen an die komische Oper sehr verschieden sind von denen der Italiener. Ihnen ist das Dramatische Hauptbedingung. Der Franzose will vorzugsweise ein durch Musik gesteigertes Drama, Gesang steht in zweiter Linie. Diesen Forderungen haben sich auch die Darstellenden zu bequemen und sie leisten hierin in der That das Vorzüglichste. — Zwei der hervorstechendsten Namen, Méhul und Auber, habe ich hier nicht weiter gedacht, weil wir dem einen derselben sogleich, dem anderen später wieder begegnen werden.

Als ich Ihnen zu Anfang der sechszehnten Vorlesung den Fortgang der Oper nach Mozart in einem Umrisse darlegte, bemerkte ich schon, wie Frankreich die Aufgabe am grossartigsten ergriffen und fortgesetzt habe, und dass der Boden dieses Landes zu betreten sei, wenn man nach der Weiterbildung der grossen, heroischen Oper frage. Indem ich mich jetzt zur Betrachtung der letzteren wende, ist es Frankreich, welches uns vorzugsweise interessiert. Es waren zwar seltener geborene Franzosen, welche hier zu nennen sind, es waren Ausländer, welche, wie Gluck und Mozart, die Schule der Nationen durchlaufen hatten, aber alle diese Männer fanden hier die erfolgreichste Anregung für ihre Thätigkeit, und Frankreich gebührt daher vor allen Ländern der Ruhm, eine Stätte für die grosse Oper gewesen zu sein. Die Wahl der Stoffe ist es zunächst, welche dieser Richtung ein grosses Uebergewicht verschaffte. Wir erblicken einen grossartigen Hintergrund, wir sehen die Werke wirklich auf der Höhe ihrer Zeit, die Interessen derselben widerspiegeln, während bei uns nur Engherzigkeit und Spiessbürgertum galten. Was die musikalische Form betrifft, so ist es das grosse, begleitete Rezitativ, welches die französische, grosse Oper sich vorzugsweise zu eigen gemacht hat. Salieri, Cherubini, Spontini, Méhul sind hier zu nennen. Antonio Salieri (1750—1825) wirkte in der späteren Zeit seines Lebens in Wien, wo ihn u. a. Rochlitz kennen lernte, von dem wir noch interessante Mitteilungen über ihn besitzen. Im Jahre 1769 machte er, wie schon früher erwähnt, Gluck's Bekanntschaft, wodurch sein Glück gegründet war. 1783 schrieb er, wie ebenfalls schon früher erwähnt, im Sinne dieses Meisters und unter seiner Leitung „Die Danaiden“, welche in Paris ausgezeichneten Beifall fanden und anfangs zugleich Gluck's Namen trugen, bis dieser nach der dreizehnten Vorstellung öffentlich erklärte, Salieri sei der alleinige Verfasser. Sein Hauptwerk ist die auch jetzt noch hin und wieder gegebene Oper „Axur, König von Ormus“. Salieri ist minder bedeutend als die nach ihm genannten Männer, als

Musiker zwar steht er hoch, weniger als dramatischer Tonsetzer. Das Wichtigste aus Cherubini's Leben teilte ich schon früher mit. Nachdem er in seinem Vaterlande bereits eine Reihe italienischer Opern komponiert hatte, beginnt er mit der Oper „Demophoon" im Jahre 1788 seine höhere Laufbahn in Paris. Stürmischen Beifall fand „Lodoiska" im Jahre 1791. Es folgten „Elise", „Medea", „Der portugiesische Gasthof". Nach Deutschland verpflanzte sich Cherubini's Ruf zuerst durch seinen „Wasserträger", in Paris im Jahre 1800 aufgeführt, dasjenige Werk, welches unter seinen Opern überhaupt den entschiedensten Erfolg gefunden hat. Im Jahre 1805 wurde er nach Wien berufen und brachte dort ein Jahr später die Oper „Faniska" zur Aufführung; 1813 folgten die „Abenceragen", 1833 endlich die komische Oper „Ali Baba". Es ist denkwürdig, dass Cherubini sowohl wie Spontini durch die Einwirkung deutscher Musik auf die Bahn ihres Ruhmes geleitet worden sind; wenn früher Deutschland in Italien seine Ergänzung suchte, so haben wir hier jetzt den umgekehrten Fall. Bei dem Erstgenannten war es der Einfluss Haydn's, bei dem letzteren die Bekanntschaft mit Gluck's Opern. Beide lernten die Werke der deutschen Meister in Paris kennen. Als Cherubini eine Haydn'sche Symphonie daselbst hörte, wurde er so heftig ergriffen, dass es ihn gewaltsam vom Stuhle aufriss. Sein ganzer Körper erstarrte, seine Augen brachen — und diese Krisis hielt noch lange an, nachdem schon die Symphonie vorüber war. Dann löste sie sich auf in eine Erschlaffung. Seine Augen füllten sich mit Thränen, und von dem Moment an war die Richtung seines Schaffens bestimmt. Spontini sprach noch in späteren Lebensjahren mit flammender Begeisterung von dem Eindruck, den „Iphigenie in Aulis" auf ihn gemacht habe. — Wie kaum ein anderer reicht Cherubini an die ersten Grössen auf dem Gebiet der Tonkunst heran, ja er steht ihnen in mancher Beziehung gleich. Wenn er nicht in jeder Beziehung das Höchste erreicht hat, so liegt der Grund, scheint es mir, darin, dass er nicht eine ganz bestimmt ausgesprochene Begabung für ein bestimmtes Fach der Tonkunst besass — eine solche finden wir bei den meisten Tonsetzern ersten Ranges —, nicht eine ganz bestimmte Idee zu verwirklichen berufen war, wie es bei jenen Meistern stets der Fall ist. Wir haben überall dieselbe grosse Persönlichkeit vor uns voll tiefer Leidenschaft und gewaltigem Ernst, welcher liebenswürdige Beweglichkeit und Geschmeidigkeit ferner liegen, eine eiserne Festigkeit und Starrheit; nur einmal, in seinem „Wasserträger", gelang es ihm, soweit mir bekannt, sich dieser Grundzüge seines

Wesens soweit zu entäussern, um dem Zarten und Innigen, welches durch jene Mächte in ihm beherrscht erscheint, das Uebergewicht zu gestatten. „Die grossen dunkelschwarzen Augen“, sagt ein Biograph von ihm, „blitzen ein ausserordentlich lebhaftes Feuer, und beleben die ganze übrige erstorbene Gesichtsbildung wunderbar. In ihnen mischt sich etwas Düsteres, schwermütig Starres, das im ersten Anblicke zurückstösst, aber gleich im zweiten mit unendlichem Wohlwollen anzieht; eine namenlose, beinahe möchte ich sagen kindliche Gutmütigkeit.“ Wie Cherubini's äussere Erscheinung hier geschildert wird, so ist auch das Innere. Die Anlage des düsteren Ernstes, des Schwermütigen, Ergreifenden ist bei ihm vorwaltend; es ist eine eiserne Festigkeit in seiner Charakterzeichnung; jene Beweglichkeit der Phantasie, diese Kunst, das Individuelle zu zeichnen, worin wir Mozart als den Grössten bewundern, besitzt er nicht. Es ist das durchaus Gediegene, Wahrhafte, Ursprüngliche des Inhaltes, was ihn sogleich als eine der grössten Erscheinungen charakterisiert; herzgewinnendes, warmes Leben fehlt ihm wohl nicht, aber es ruht verschlossen im Grunde seiner Individualität, es erscheint gebändigt von jener durchgreifenden Grösse; darum ist es für ihn schwer, sich seiner zu entäussern, sich hinzugeben und in den Erscheinungen des Lebens aufzugehen. Schroffheit und Starrheit nötigen ihn, sich in sich zu verschliessen, dabei ist etwas Kurzes, Gespanntes in der Art, wie er sich ausspricht. Die Erfolge seiner Werke beim Publikum entsprechen diesem Bilde; er fand Bewunderung, selten Liebe, seltener Enthusiasmus. Cherubini trat zu sehr auf deutsch-französischen Boden über und verleugnete seine Heimat; darum auch bei ihm die Orchesterfülle und der harmonische Reichtum, welche dem Italiener ferner liegen. Etienne Henri Méhul (1763—1817) ist mehr Franzose im engeren Sinne, gehoben durch deutschen Einfluss. Als man ihm Geschraubtheit, Gesuchtheit vorwarf, mystifizierte er zwar die Pariser, indem er eine Oper im italienischen Stil schrieb, welche ihm alsdann von seinen Gegnern als Muster der Nacheiferung empfohlen wurde, im wesentlichen aber beharrte er bei der eingeschlagenen deutsch-französischen Richtung, die Vorliebe seiner Landsleute für das Italienische bekämpfend. Sechszehn Jahre alt kam er nach Paris. Zwei Jahre später verschaffte ihm der Zufall die Bekanntschaft Gluck's, der an seiner Ausbildung grossen Anteil nahm. Im Jahre 1795 ward er Professor der Musik am Nationalinstitut, später einer der drei ersten Inspektoren des Unterrichts und Professor am Konservatorium. Seine früheren Opern machten mit wenig Ausnahmen nur geringes

Glück. Ein Umstand war es, welcher ihn zuerst emporhob; er huldigte der Revolution und komponierte Gesänge, welche die Sieger derselben mit Begeisterung sangen; dadurch wurde er mit einem Mal der Liebling von ganz Frankreich. Später, zur Zeit Napoleon's, folgte für ihn wieder eine Epoche, wo man ihn weniger gern hörte. Die alten Vorwürfe der Geschraubtheit und der Gesuchtheit erneuten sich. Einen wahrhaften Sieg aber und bleibende Geltung erlangte er durch sein Hauptwerk „Joseph und seine Brüder", womit er auch in Deutschland seinen Ruf feststellte, ein Werk in deutschem Geist, voll tiefer Charakteristik und Wahrheit des Ausdrucks. Méhul hat auch Bedeutendes in der komischen Oper geleistet, so wie er einer der wenigen Franzosen ist, welche mit Erfolg auf dem Gebiet der Instrumentalmusik thätig waren. Er war überhaupt ein Mann von tiefem Geist, seltenem Talent, insbesondere aber auch von ausgebreiteten Kenntnissen, hervorstechend durch seine Kunsteinsicht. Fand er zu seiner Zeit viele Anfeindungen und hat auch die neuere Zeit ihm nicht immer, auch bei uns, Gerechtigkeit widerfahren lassen, so lag der Grund zum Teil wohl in Mängeln seiner Richtung, zum Teil aber auch darin, dass er Höheres wollte, als man zu schätzen verstand. — Der letzte dieser Reihe in dieser Epoche ist Gasparo Spontini (1774—1851). Er gestattete dem italienischen Prinzip wieder ein grösseres Uebergewicht. Spontini, geboren zu Majolati im Kirchenstaate, war zuerst zum Geistlichen bestimmt, und erhielt eine gründliche Schulbildung. Musikalischen Unterricht empfing er vom Pater Martini, später im Konservatorium zu Neapel; von Einfluss auf ihn war Cimarosa. Auch er war schon längere Zeit in seinem Vaterlande als Operntonsetzer thätig gewesen, bevor die Umbildung seines Stils in Paris erfolgte. Mit seinem Auftreten in der Weltstadt beginnt die zweite Epoche in seinem Wirken. Jetzt fasste er hohe, geschichtliche Aufgaben; wie Gluck wollte er, dass die Oper vor allem Drama sein solle. Bekanntlich erhielt im Jahre 1807 seine „Vestalin" den Preis, um den sich auch Lesueur, ein geschätzter französischer Operntonsetzer, beworben hatte. Im Jahre 1809 folgte „Ferdinand Cortez", sein zweites Meisterwerk; der Kampf Frankreichs mit Spanien hatte die Aufmerksamkeit nach dieser Seite hin gelenkt. Durch diese beiden Schöpfungen war Spontini's europäische Geltung entschieden. Die spätere Oper „Olympia" erhielt nicht den erwarteten Beifall. Spontini wendete sich nach Berlin und schrieb hier die Opern „Nurmahal", „Alcidor", „Agnes von Hohenstaufen", vermochte sich jedoch in diesen nicht auf der früheren Höhe zu behaupten. Spontini

ist der Repräsentant des Glanzes und der Pracht, der heroischen Grösse des Kaiserreichs. Der Aufschwung Frankreichs unter Napoleon ist der Boden für seine Schöpfungen. Als dieser Glanz zertrümmert wurde, war ihm das eigentliche Lebenselement entzogen; darum sehen wir jene Rückschritte in seinen späteren Werken. Cherubini ist Spontini an Tiefe des Inhalts, an Festigkeit und eiserner Konsequenz überlegen; der letztere aber hat bei der Menge den Preis davon getragen. Er verleugnet nicht in dem Grade sein italienisches, feuriges Naturell, im Gegenteil, es erscheint dasselbe nur gesteigert durch französischen Einfluss. So erblicken wir diese schöne Sinnlichkeit, diese lebendige Phantasie und leidenschaftliche Empfindung im Bunde mit französischer Grazie; er ist weniger starr, in sich zurückgedrängt und verschlossen; das theatralische Pathos ist bei ihm überwiegend.

Das bis jetzt Dargestellte umfasst, im weiteren Sinne, die Mozart'sche Schule, die Gestaltung der Oper im unmittelbaren Fortgange nach dem Tode dieses Meisters.

Wir betreten jetzt die Schwelle der Neuzeit, des Zeitabschnittes, in dem wir uns noch gegenwärtig befinden. Motiviert wird dieser abermalige Umschwung durch das Ausleben der eben besprochenen Epoche, die man, wie gesagt, im weiteren Sinne als die Mozart'sche bezeichnen kann. Trotz aller der Steigerungen, die anzuerkennen sind, trotz der weiteren Ausgestaltung des gegebenen Prinzips, müssen wir zugleich ein fortwährendes Sinken, sowie die allmähliche Entfernung von dem durch Mozart bezeichneten Standpunkte, das Ausleben dieses letzteren, wahrnehmen. Nur eine Zeit lang dauerte der Einfluss dieses Meisters, war sein Prinzip mächtig genug, die Gegensätze zu bändigen, die auseinander strebenden Spitzen der verschiedenen Richtungen, der verschiedenen nationalen Stile zu einem Ganzen zusammen zu biegen. Wir haben gesehen, wie im weiteren Fortgange Deutschland, Italien und Frankreich aufs neue in ihrer Besonderheit sich geltend machten. Deutschland, in der Romantik, vertiefte sich in die innere Welt der Phantasie und des Gefühls, Italien dagegen verfiel mehr und mehr in Sinnlichkeit; jenes gedankenlose Genussleben, welches das Charakteristische der gegenwärtigen Epoche bildet, begann sich vorzubereiten; was aber Frankreichs grosse Oper betrifft, so wurde diese durch Rossini's Macht und Geltung in ihrer Entwicklung gehemmt. Die allgemeine Stimmung war eine ziemlich inhalts- und charakterlose geworden. Die Zeit der Restauration zeigte sich vorzugsweise nur geeignet, ein behagliches Genussleben zu fördern, und das Mozart'sche Ideal, in

dem eine harmonische Durchdringung von Sinnlichkeit und Geist zur Erscheinung gekommen war, verflachte sich allmählich zu einer ganz formellen Schönheit.

Es war deshalb an der Zeit, dass eine neue Anregung kam, Veranlassung gebend zu erneuter Gestaltung.

Dieser Anstoss erfolgte durch den Umschwung auf politischem Gebiet, durch das neue Prinzip im Leben der Völker. Frankreich trat aufs neue tonangebend hervor und zugleich war dadurch der Standpunkt gewonnen, vermittels dessen Beethoven ein tieferes Verständnis finden, in Deutschland namentlich eine Schule dieses Meisters sich bilden konnte.

Betrachten wir die Entwicklung Europas in dem letzten Jahrhundert, so sehen wir einen ruck- und stossweisen Fortschritt innerhalb kürzerer Epochen, es wiederholen sich, in dem Streben, die äussere Welt der inneren, dem Ideale gemäss zu gestalten, die Zeiten eines mächtigen Aufschwunges und eines momentanen Zurücksinkens. Der Zeitabschnitt, zu dessen Darstellung ich jetzt übergehe, wird charakterisiert durch einen solchen erneuten Aufschwung im Leben der Völker nach Jahren der Erschlaffung und der Ruhe. Was auf politischem Gebiet geschah, das hatte sein entsprechendes Gegenbild in der Kunst. Auch auf dem Gebiet der Oper erlangte Frankreich die frühere Suprematie.

Es sind nach der einen Seite hin entschiedene Rückschritte gewesen, die Frankreich in dieser neuesten Epoche in der Sphäre der grossen Oper gemacht hat, nach der anderen hin jedoch sind auch gewisse Fortschritte namhaft zu machen, namentlich nach dem Aeusserlichen hin, bis wir endlich die Entwicklung bei ihrem Schlusspunkt angelangt sehen, auf dem Punkt extremster Steigerung, sodass wir eine Fortführung des Prinzips bis in seine äussersten Konsequenzen, aber auch — was dasselbe ist — eine völlige Erschöpfung vor uns haben.

Bedeutungsvoll und folgenreich namentlich war der Fortschritt, was die dichterische Grundlage der Oper, die Operndichtungen, betrifft. Früher, zur Zeit der Erfindung der Oper, war der dichterische und musikalische Wert Nebensache. Durch möglichsten Pomp die Augenlust zu befriedigen, erschien als Hauptziel des Strebens. Die Oper war aus dem Studium des griechischen Altertums hervorgegangen, und eine natürliche Folge musste sein, dass die ersten Werke dieser Art antike Stoffe, insbesondere die Mythologie sich zum Vorwurf nahmen; diese erlaubte die möglichste Buntheit und bot darum die willkommensten Gegenstände. Der ausserordentliche Aufwand indes, welchen der szenische Pomp

erforderte, war wohl von Höfen und Republiken, nicht aber von Privatunternehmern, welche bald zahlreich hervortraten, zu bestreiten. Diesen musste, wie ich schon früher erwähnte, daran liegen, die Oper von dem kostspieligen szenischen Apparat zu befreien und sie naturgemässer zu veredeln; die Verbesserung der Operntexte wurde Gegenstand vielfacher Ueberlegungen. Gegen das Ende des 17ten Jahrhunderts war es in Italien Apostolo Zeno, Hofdichter Kaiser Carl's VI., welcher auf die Gestaltung des musikalischen Dramas wesentlichen Einfluss gewann, und der früheren Buntheit gegenüber strengere dichterische Anforderungen geltend machte. Er war der Vorläufer des berühmten Pietro Metastasio (1698—1782), gleichfalls kaiserlichen Hofdichters, der auf der damaligen Stufe, bei den damaligen Anforderungen, das Höchste erreichte, in der That am vollkommensten darstellte, was die italienische Oper erstrebte. Metastasio wurde der dichterische Herrscher im Reiche der Oper bis zu den Zeiten Gluck's und Mozart's. In Frankreich wird Quinault, Lully's Textdichter, als ein solcher bezeichnet, der ebenfalls einen Fortschritt in seinen Opernbüchern vollbracht habe. Durch die Bestrebungen dieser Männer, namentlich der Italiener, wurde ein Schritt vorwärts gethan, es wurde poetisch Wertvolleres gegeben. Dessenungeachtet war die Autorität des Altertums immer noch mächtig, und so geschah es, dass antike Stoffe bis in die zweite Hälfte des 18ten Jahrhunderts die herrschenden blieben. Das gesamte Altertum wurde ausgebeutet, und die Helden desselben mussten es sich gefallen lassen, von Kastraten dargestellt zu werden und als Träger des damaligen Bravourgesanges zu dienen. Bis auf Gluck, der ja selbst noch antike Stoffe bearbeitete, erblicken wir diese Richtung, die deshalb als die erste Stufe des Opernideals zu bezeichnen ist. Durch Gluck wurde innerhalb derselben dadurch ein ungeheurer Fortschritt vollbracht, dass er poetisch wertvolle, inhaltsvolle Textbücher bearbeitete — ich erinnere an seine eigenen Worte in dieser Beziehung, welche ich Ihnen früher mitteilte —, während in Italien und Frankreich allgemein zwar die Namen der Helden antike waren, im übrigen aber nur ein ganz gewöhnlicher Inhalt zur Darstellung kam. Dieser ersten Stufe des Opernideals trat Mozart mit seinen rein menschlichen Stoffen gegenüber. Mozart's Stoffe sind als die zweite Stufe des Ideals derselben zu bezeichnen. Nur in seinen Jugendopern und im „Idomeneo“ erblicken wir ihn noch unter dem Einfluss des bis dahin Giltigen. Mehr als Gluck von sich behauptete, ist von Mozart zu sagen, dass er die Sprache des Herzens zum

Inhalt der Oper gemacht habe. Die Oper wurde durch ihn, durch die Wahl dieser Texte, dem unmittelbaren Leben näher gerückt, was bis dahin nur das Privilegium des Komischen gewesen war. Gluck hatte die Täuschung entfernt, einen ganz gewöhnlichen Inhalt unter antiker Maske darzustellen; er hatte Ernst gemacht; Mozart stieg aus der kälteren Region Gluck's herab und sprach aus, was in seiner Zeit lebte, die Oper dadurch, wie es im Drama der Fall, zum Abbild des Lebens, der unmittelbaren Gegenwart erhebend. Die Mozart'schen Operntexte sind Gegenstand der verschiedenartigsten Beurteilung gewesen; gemeinhin hat man sie verdammt und sich gewundert, wie Mozart solches Zeug habe komponieren können. Es ist zuzugestehen, dass allerdings einige dieser Texte nichtssagend sind, so der zu Cosi fan tutte; andere, wie z. B. der zur „Zauberflöte“, sind wertvoller als man beim ersten Blick hinter dieser läppischen Aussenseite gewahrt; „Don Juan“ aber gehört, trotz der Mängel im einzelnen, zu dem Grössten, was jemals in der Oper zur Darstellung gekommen ist. Man kann jetzt, seit Hoffmann zuerst darauf aufmerksam machte, das tiefere Verständnis dieses Textes, wie Mozart denselben aufgefasst hat, als allgemein verbreitet voraussetzen. Hoffmann hat nicht das Richtige erkannt, aber er hat gezeigt, dass eine geistvollere Auffassung möglich ist, und die tiefere Bedeutung ahnen lassen. Sehr Beachtenswertes hierüber, sowie überhaupt über Mozart, hat bekanntlich Ulibischeff gesagt, auf dessen Schrift ich verweise. Diese Schrift ist jetzt, eingeführt durch die Proben, welche ein begeisterter Freund derselben in meiner Zeitschrift veröffentlichte, und infolge davon übersetzt, in aller Händen. Sie war, vor Jahn's bereits mehrfach genanntem umfassenden Werke, das Beste, was wir über Mozart hatten. „Don Juan“, nach der Auffassung von Ulibischeff, ist Spiegelbild der Welt, Mikrokosmus, wie nur irgend ein Drama; die Oper ist durch dies Werk zu der Höhe einer universellen Kunstschöpfung erhoben, worin sich die ganze Menschheit wiederzufinden vermag. Man hat darum auch den Goethe'schen „Faust“ und Mozart's „Don Juan“ als die Spitzen der modernen Zeit bezeichnet und Grabbe versuchte den verwandten und doch nach entgegengesetzten Seiten auseinandergehenden Inhalt beider Schöpfungen in einem tiefsinnigen Drama zu vereinigen. So erblicken wir Mozart's Opern, sein Hauptwerk „Don Juan“ namentlich, auf der Höhe der damaligen Zeit. Dem inhaltslosen Gaukelspiel der italienischen Opern ist durch Gluck und Mozart ein Ende gemacht, ein substantieller Inhalt zur Darstellung gekommen. Nach Mozart gingen die Wege aus-

einander. Die grosse französische Oper betrat den Schauplatz der Weltgeschichte und erreichte dadurch eine neue, eine dritte Stufe des Ideals. In Deutschland bezeichnet die romantische Schule eine vierte, mit der damaligen Zeitrichtung wesentlich zusammenhängende Stufe des Opernideals, die wichtigste in der Zeit unmittelbar nach Mozart zugleich mit der weltgeschichtlichen französischen Oper. Eine fünfte Stufe endlich hat Scribe betreten. Auf diese Umgestaltung hat Franz Liszt in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“: Scribe's und Meyerbeer's „Robert der Teufel“, aufmerksam gemacht und den Fortschritt hervorgehoben. Scribe machte als Hauptsache geltend, was bisher immer nur als Nebensache behandelt worden war. Die Pracht der Dekorationen, der Luxus der szenischen Einrichtung, die glänzenden Ballette, die gesamte Maschinerie hörten auf, nur eine Zugabe zu sein, sie wurden integrierende Bestandteile, indem sie dazu dienten, die Wichtigkeit zu erhöhen. Die Situation trat an die Stelle blossen Gefühlsausdrucks in der früheren Oper. Als Scribe den „Robert“ schrieb, sagt Liszt, konnte man erkennen, dass in der Konzeption von Opernsujets eine neue Periode die alte vollständig ersetzt hatte.

Dieser Umstand, dieser Fortschritt, was die dichterische Unterlage betrifft, ist es gewesen, welchem die grosse französische Oper mindestens ebensosehr, wenn nicht hauptsächlich, ihre Erfolge zu danken hat. Keinem Zweifel kann es unterliegen, dass in Stoffen, wie „Die Stumme“, „Die Hugenotten“, ja selbst „Der Prophet“ sie bieten, eine grössere Macht enthalten ist, als die deutsche Oper der Uebergangsepoche und vor dem durch R. Wagner bewirkten grossen Aufschwunge, die nicht weiss, was sie will und soll, uns vorführt. Wenden wir uns von der letzteren gelangweilt ab, weil die Autoren oft so ganz und gar nicht wissen, was Menschen der Gegenwart und Zukunft interessieren kann, so ahnen wir dort, was die Oper zu leisten vermag, wenn sie uns auf einen solchen Schauplatz stellt. Wir haben dort eine Fortsetzung des durch die früheren Meister Angebahnten, verbunden zugleich mit der eben bezeichneten Erweiterung. Der Mangel freilich ist, und dies bezeichnet zugleich den Rückschritt und die Zeit des Sinkens, trotz aller extremen Steigerung, dass jene Stoffe nicht ergriffen sind infolge innerer Notwendigkeit, nicht ihrem Schöpfer in Begeisterung aufgegangen, im Gegenteil ohne künstlerische Gesinnung gewählt, um durch sie die Menge zu bestechen. Die gesamte Behandlung hat allein den Zweck, allerdings dramatisch spannende, aber auch frivole, wollüstige, Grausen erweckende Situationen anzubringen,

das Ganze ist kompiliert, um Effekt zu machen. Die Ausführung beweist das. Diese Ausführung ist in „Robert“, „Hugenotten“ „Prophet“ u. a. entschieden unsittlich, verabscheuungswert. So ist das Nonnenballet in der erstgenannten Oper vielleicht das Widerwärtigste, was jemals auf den Brettern erschienen ist, und der frivole erste und zweite Akt der „Hugenotten“, die Badeszene im zweiten Akt, welche durch die Gegenwart des Pagen von dem Standpunkt der Naivetät, wo nichts dagegen einzuwenden wäre, entfernt, auf den raffinierter Wollust gestellt wird, sind geeignet, allein schon und ohne alles weitere Hinzuthun die reinste Schöpfung zu vergiften. Um noch eine Spezialität zu erwähnen, so gilt dasselbe auch, nur im entgegengesetzten Sinne, von der Aufnahme des Luther'schen Chorals in den „Hugenotten“. Ich habe gegen diese Aufnahme nicht das geringste einzuwenden, wenn sie in einem wahrhaften Kunstwerk geschieht. Grabbe fasste den Gedanken, Christus zum Gegenstand eines Trauerspiels zu machen; der Gedanke ist begründet, und wird, wenn auch vielleicht erst nach Jahrhunderten, seine Ausführung finden, in dem Sinne nämlich, dass ein derartiges Stück wirklich dargestellt werden kann. In der Umgebung aber, in die der Luther'sche Choral in Meyerbeer's Oper gestellt ist, halte ich die Sache entschieden für eine Profanation.

Ein gleiches ist auch von der Musik zu sagen. Wir haben grosse Fortschritte, entschieden Bedeutendes und zugleich Verwerfliches, durchaus Unkünstlerisches vor uns. Rossini war, wie ich schon vorhin bemerkte, dazwischengetreten und hatte den unmittelbaren Fortgang in der Entwicklung der französischen grossen Oper abgelenkt. Auber, Meyerbeer stehen nicht mehr allein unter dem Einfluss der früheren Meister, Cherubini's, Spontini's u. a., ihre Richtung erscheint wesentlich zugleich vermittelt durch Rossini. Die Einwirkung des letzteren aber, verbunden mit den Traditionen der grossen Oper, erzeugte ein Durcheinander der Stile, jenes widerliche Gemenge, welches wir bei Auber, vorzugsweise aber bei Meyerbeer erblicken. Streben nach Charakteristik einerseits, rein Sinnliches andrerseits, die italienische Koloratur und an anderen Orten wieder eine überwiegend deklamatorisch-dramatische Behandlung der Singstimme erscheinen prinziplos, rein äusserlich durcheinander gemengt. Es ist aber auch wieder der umfassendere Horizont der früheren französischen grossen Oper darin bemerkbar, wir sehen uns wieder auf weltgeschichtlichen Schauplatz versetzt, der Stil der Musik, die formelle Behandlung entspricht in mehrfacher Hinsicht diesem

Fortschritt, sodass sich eben, wie gesagt, Grosses und Nichtsnutziges in engster Vermischung erkennen lässt. Der italienischen Liederlichkeit, der frivolen Spiessbürgerlichkeit und Hausbackenheit der deutschen Oper dieser Epoche gegenüber ist die Grösse des Blicks, die Höhe des Standpunktes, die Objektivität der Schreibart, so namentlich bei Meyerbeer, rühmlichst anzuerkennen. Die überall durchblickende Gesinnungslosigkeit freilich paralysiert wieder diese Vorzüge, und es erklärt sich auf diese Weise das vorhin ausgesprochene Gesamturteil.

Ich kann mich jetzt, nachdem ich in diesen Erörterungen Ihnen die wichtigsten Gesichtspunkte zur Beurteilung der neuesten Gestaltung der Oper in Frankreich aufgestellt habe, sofort zu einer noch etwas spezielleren Betrachtung der beiden wichtigsten Tonsetzer wenden, welche diese Richtung repräsentieren.

Es ist zuerst Auber gewesen, welcher in seiner „Stummen von Portici“ diese neue Richtung zur Geltung gebracht hat. Dies Werk wurde das Vorbild für Rossini's „Tell“, welches als das nächste in jener Reihe zu bezeichnen ist. Später folgte Meyerbeer's „Robert der Teufel“, an den sich Halevy's „Jüdin“ (1835) anschloss. Zuletzt kamen die späteren Werke Meyerbeer's.

Auber wird uns demnach jetzt zunächst beschäftigen.

Daniel Franç. Esp. Auber ist 1782 auf einer Reise seiner Eltern zu Caën in der Normandie geboren. Sein Vater, ein Kunsthändler in Paris, schickte ihn nach London in der Absicht, dem Sohn sein Geschäft später zu übergeben. Der Kaufmannsstand sagte diesem jedoch wenig zu, und da der Vater durch die Revolution fast sein gesamtes Vermögen verlor, so gab er den erwählten Beruf auf und widmete sich musikalischen Studien. Er genoss den Unterricht von Boieldieu und Cherubini. Seine ersten Opern erhielten nur wenig Beifall und sind in Deutschland garnicht bekannt geworden. Ein kleines Intriguenstück, „Das Konzert am Hofe“, vom Jahre 1818, erregte grössere Aufmerksamkeit, wurde übersetzt und führte den Tonsetzer in Deutschland ein. Ein entscheidender Glücksumstand jedoch für ihn war, dass 1823 in seiner Oper „Der Schnee“ Henriette Sontag auf dem Königsstädter Theater in Berlin auftrat. Dadurch war für ihn, wenigstens beim grossen Publikum, die Bahn in Deutschland gebrochen. Jetzt folgte der vom Berliner Hoftheater aufgeführte „Maurer und Schlosser“ („Le maçon“, 1825), eines seiner besten Werke in diesem Genre, worin seine Eigentümlichkeit, jene Leichtigkeit und graziöse Koketterie, jene pikante

Rhythmik, die Gabe angenehmer Melodien und des theatralisch Wirkungsvollen entschieden sich geltend machte, und damit war seine Herrschaft für lange Jahre entschieden. In die Reihe der hier zu besprechenden Männer gehört er nur durch seine „Stumme von Portici“. Mit diesem Werke erreichte er bekanntlich seinen Höhepunkt. Seine übrigen zahlreichen Werke gehören zumeist dem Gebiete der Lustspieloper an. Auch in jenem Hauptwerke zwar zeigt sich keine grosse Tiefe der Charakteristik, überhaupt keine Tiefe der Auffassung; auch hier ist jene Leichtigkeit, die häufig Leichtfertigkeit wird, vorwaltend. Dessenungeachtet aber ist diese Oper, trotz aller Mängel, ein Werk, welches unsere Teilnahme und unser Interesse in hohem Grade in Anspruch nimmt. Es ist die Glut revolutionärer Leidenschaft, welche hier, wie nirgends, zur Erscheinung gekommen ist; es glimmt überall ein mühsam unterdrücktes, bei jedem Anstoss schnell aufloderndes Feuer. Die Oper ist der Ausdruck der damaligen revolutionären Stimmung; mit einem Male wurde durch sie dem Genussleben und der Behaglichkeit der Restauration auch in der Kunst ein Ende gemacht. Rossini's Herrschaft, so sehr auch sein Einfluss darin bemerkbar ist, wurde gestürzt. Diese Funken sprühende Leidenschaft, diese grellen, schroffen Kontraste, diese südliche Lebendigkeit bezeichnen sogleich eine neue Richtung des Geschmacks. Hinsichtlich des poetischen Vorwurfs ist die Wahl der „Stummen von Portici“ die glücklichste, welche getroffen werden konnte, und auch die Ausführung in dieser ersten fünfaktigen Oper ist noch natürlicher, als in den späteren Texten Scribe's. Auber war, als er „Die Stumme“ schrieb, das Organ der Geschichte. Der allgemeine Geist war es, der ihn emporhob; fehlt auch dem Werke die tiefere künstlerische Bedeutung, steht Auber als Musiker hinter Rossini zurück, so ist sie doch in ihrer Gesamtstimmung bezeichnend. Auber starb im Jahre 1871 zu Paris.

Jetzt erschien Meyerbeer und ergriff die Zügel der Herrschaft.

Jacob Meyerbeer ist 1791 in Berlin geboren, ein Schüler von Zelter, im Pianofortespiel von Lauska. Dies letztere kultivierte er sehr, sodass er schon als neunjähriger Knabe öffentlich auftreten konnte. C. M. v. Weber nannte ihn den mutmasslich grössten Klavierspieler Deutschlands. In Wien wurde er als solcher für Hummel ein gefährlicher Rival. In den Jahren 1810 und 1811 studierte er in Darmstadt gleichzeitig mit C. M. v. Weber beim Abt Vogler die Komposition. Auch dort zeichnete er sich sehr aus, und war für Weber, nach dessen eigenem Geständnis,

ein gefürchteter Nebenbuhler. Rossini's beginnende Triumphe bestimmten ihn, der in der deutschen Kunst aufgewachsen war, später dem italienischen Opernstil sich ganz zu widmen, namentlich als eine komische Oper von ihm, „Die beiden Califen", im Jahre 1814 in Stuttgart und Wien ohne Erfolg vorübergegangen war. Seit 1817 errang er glänzende Erfolge in Italien. Dessenungeachtet fiel ums Jahr 1820 seine Oper „Emma di Resburgo" in Berlin glänzend durch. Endlich begab er sich nach Frankreich. Rossini hatte ihn eingeladen. Es geschah dies im Jahre 1826. Diese neue Wendung bezeichnet zugleich seine spätere, von da an beibehaltene Richtung. Im Jahre 1831 wurde „Robert der Teufel" gegeben. Hierauf folgten im Jahre 1836 die „Hugenotten" und 1847 der „Prophet". 1842 wurde Meyerbeer als Nachfolger Spontini's nach Berlin berufen. Hier schrieb er noch zwei Opern: „Dinorah" und „Die Afrikanerin", erreichte aber in ihnen nicht die Höhe, wie im „Prophet". Meyerbeer's Tod erfolgte während eines Aufenthalts in Paris am 2ten Mai 1864.

Meyerbeer's Werke haben die verschiedenartigste Beurteilung erfahren. Eine Zeit lang beherrschte er fast die gesamte Presse, die Stimmen der Bewunderung übertönten die Aeusserungen des Tadels. Um so schroffer war dagegen die Opposition, welche R. Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik" vertrat. Diese Opposition indes beschränkte sich damals auf den engeren Kreis derer, welche das höchste deutsche Kunststreben vertraten. Später wurde sie allgemeiner, insbesondere durch die Wagnersche Schule, und diese ist es auch gewesen, welche Meyerbeer gestürzt hat. Man ist in der Bekämpfung Meyerbeer's zu weit gegangen, ebenso, wie man früher in der Anerkennung zu weit ging. In Zeiten freilich, wo eine bis dahin anerkannte Autorität gestürzt werden soll, insbesondere, wenn dieselbe ein nach der einen oder anderen Seite hin nicht begründetes Ansehen geniesst, wie es hier der Fall war, muss entschieden vorgegangen werden, und dies, diese momentane Notwendigkeit, rechtfertigt die Angriffe, die in den letzten Jahren gegen ihn erhoben wurden. Jetzt, wo seine unbedingte Geltung prinzipiell schon vernichtet ist, wo er nur noch in der Masse, und zwar dem unzurechnungsfähigsten Teil derselben, die hauptsächlichste Anerkennung findet, während auf den Höhen des Geistes ein neues Ideal aufgegangen ist, möchte man ihn fast gegen die Angriffe seiner Gegner in Schutz nehmen. Liszt hat dies in der That in dem schon erwähnten Artikel zum Teil gethan. Noch ein anderer Umstand kommt jetzt einer möglichst unparteiischen Beurteilung zu statten. Wie zu den Zeiten der Herr-

schaft Rossini's in Bezug auf diesen, so war es auch hinsichtlich Meyerbeer's noch einige Jahre vorher schwer, das Berechtigte von dem Unberechtigten, das, was der Geschichte als bleibendes Resultat angehört, und die nur modischen Bestandteile zu scheiden. Als mit dem Umschwung, der die kommende Epoche einleitete, Rossini's Macht gebrochen erschien, war auch der Standpunkt für die Beurteilung desselben schnell gefunden. Dasselbe gilt auch von Meyerbeer. Für uns sind die Grundzüge seiner Würdigung schon in meiner vorhin gegebenen Einleitung aufgestellt.

Meyerbeer hat, wie Mozart und die früheren Repräsentanten der französischen grossen Oper, die Schule der Nationen durchlaufen; schon die eben mitgeteilte flüchtige Skizze seiner Bestrebungen aber zeigt, dass es bei ihm in einem ganz anderen Sinne geschah. War es bei jenen grossen Vorgängern innerliches Bedürfnis des Geistes, war daher auch die Aneignung eine innere, organische, die neue und höhere Gebilde zur Folge hatte, so ist bei Meyerbeer alles äusserlich, geschieht infolge äusserer Berechnung, und das Resultat ist daher auch nicht eine schöpferische Umgestaltung, sondern nur die äusserliche Zusammenstellung verschiedener Elemente, so z. B. in seiner schon vorhin erwähnten Behandlung der Singstimme. Meyerbeer hat ebenfalls eine Weltmusik gegeben wie seine Vorgänger, wenn aber dort die Aufgabe darin bestand, das Wesentliche, Eigentümliche jedes besonderen Stils in einen umfassenderen Zusammenhang aufzunehmen, sodass auf diese Weise ein neues, organisches Gebilde daraus hervorging, so hier darin, die verschiedenen Bestandteile äusserlich aufzunehmen, äusserlich zu verbinden, sodass das Resultat eine bloss eklektische Zusammenstellung bleibt. Er hat allerdings die beschränkten Standpunkte, das Einseitige der Nationalität, was insbesondere den deutschen Tonsetzern anhängt, überwunden. Er steht auf europäischer Höhe. Wir müssen der Freiheit seines Blickes, der Weite seines Horizonts Gerechtigkeit widerfahren lassen. Meyerbeer hat sich aus allen Beschränkungen enger und kleinlicher Verhältnisse herausgearbeitet. Aber es ist dies weiter nichts als die Abgeschliffenheit des Weltmannes, die bekanntlich nicht weit entfernt ist von völliger Charakterlosigkeit. Meyerbeer hat demzufolge wohl die Aufgabe seiner grossen Vorgänger aufs neue ergriffen, indem er aber die verschiedenartigen Richtungen nur äusserlich zu verbinden wusste, vermochte er dieselbe nur scheinbar zu lösen. Wenn daher in seinen Schöpfungen die verschiedenen

Nationalitäten sich wiederzufinden glauben, so ist dies nur zum Teil richtig, es ist in einem ganz anderen Sinne zu verstehen, als dies bei Gluck, Mozart, Cherubini, Spontini u. a. der Fall war. Glaubt beim ersten Blick der Deutsche, der Franzose sich hier innerlichst in seinem Wesen verschmolzen zu sehen, so sind es, näher betrachtet, doch nur zusammengetragene Aeusserlichkeiten, welche ihm geboten werden. Das Wahre, das Echte erscheint auf diese Weise in sein Gegenteil verkehrt.

Dasselbe, dies Ergreifen des Richtigen, aber seine Ausführung im entgegengesetzten Sinne, eine Lösung der Aufgaben der nun folgenden Zeit, ohne durch die innere Arbeit des Geistes wahrhaft dafür befähigt zu sein, begegnet uns allüberall, wohin wir die Blicke wenden. Nur einiges sei erwähnt, mehr beispielsweise, da ich eine erschöpfende Detailbetrachtung an diesem Orte Ihnen doch nicht geben kann. Die deutsche Oper — ich werde in der nächsten Vorlesung ausführlicher darauf eingehen — hat sich in ihren Bahnen vollständig ausgelebt; jene krankhafte, einseitige, auf die Spitze gestellte Nationalität, wie sie in der romantischen Schule auf dem Gebiet der Poesie und Musik sich darstellt, verschmäht die Zeit. Die Gegenwart, so sehr sie das Nationale im hohen Sinne anstrebt, ist doch aus einer beschränkten Deutschtümelei heraus; sie will das Eigene ergänzen und steigern durch wahrhafte innerliche Aneignung dessen, was andere Völker gewonnen haben; sie erstrebt, auf der Grundlage des Besonderen und Eigentümlichen, Annäherung der Völker und verschmäht einseitige Vertiefung und Abschliessung. Meyerbeer hat dies erkannt, mit grösserem Blick, als es in das Nächste versunkenen deutschen Künstlern so oft gegeben ist, aber er hat, um die uns eigentümlichen Mängel abzuschleifen, auch unsere Grösse dahingegeben, und darum nur charakterlose Gebilde geschaffen. Unsere Autoren wussten sich auf dem Theater nicht zu bewegen und vielfaches Ungeschick war die Folge. Meyerbeee's Werke zeigen das, was uns fehlte, zeigen das bedeutendste Geschick, aber dies ist nicht benutzt zu kunstwürdigen Zwecken, im Gegenteil nur, um die Sinne zu blenden. Die Zeit ist aus der früheren Phantasterei und Gefühlsschwärmerei heraus; Meyerbeer hat dies erkannt, aber seine Werke sind nun fast alles natürlichen Gefühles bar. Die Zeit will nicht mehr das frühere einseitige Uebergewicht der Musik in der Oper; sie verlangt ein wahrhaftes Drama. Meyerbeer hat dies erkannt, aber es ist ihm dabei die wirklich logische Gestaltung gleichgiltig; die Forderungen des Verstandes können noch so sehr beeinträchtigt werden, wenn nur der äussere Schein des Zusammenhanges gerettet ist. Die Gegenwart

besitzt in sittlicher Beziehung freiere Ansichten; die alte Sitte war prüde, oder liess sich ungeschminkte Derbheiten gefallen; diese Erweiterung ist in Meyerbeer's Opern benutzt, aber zu Zwecken der Unsittlichkeit. Das frühere ruhige Ausströmen der Empfindung, das Hingeben an eine vorwaltende Stimmung, in der man nicht gestört sein wollte, genügt dieser durch Gegensätze zerrissenen Zeit nicht mehr; Meyerbeer hat dies erkannt, aber wir müssen nun das Peinvollste durchempfinden, ohne künstlerische Versöhnung. Die Zeit ist nicht mehr befriedigt durch eine Oper, welche das harmlose Produkt ganz innerlichen Gemütslebens ist; sie verlangt Darstellung auch des Wirklichen, verlangt Charakterzeichnung in diesem Sinne. Meyerbeer hat dies erkannt, aber seine Charakteristik ist nicht eine solche, in welcher poetische Anschauung und Beobachtung in eins zusammenfallen. Wir haben darum nicht bei ihm eine feine, psychologische Zeichnung, nicht wahrhaft dichterische, sondern grob materielle, ganz äusserliche, auf abgestumpfte Sinne berechnete; so in der Gnaden-Kavatine; Effekt ist darin, aber dieser Effekt wirkt, wie wenn jemand einen Faustschlag ins Auge erhält. Derartiges lässt sich stets und an allen Orten bei Meyerbeer nachweisen; statt der natürlichen, zarten Röte der Wangen grobe Schminke. So sehen wir auch hier überall ursprünglich Wahres in sein Gegenteil verkehrt. Meyerbeer hat die Aufgabe der Zeit ergriffen, aber nicht als echter Künstler mit der Keuschheit des Genius ergriffen und durchgeführt, er hat das Ideal der Gegenwart zum Gegenstand der Spekulation gemacht. Dies ist es, was alle Fragen löst. So erblicken wir seine grosse Macht, welche wir durchaus nicht leugnen wollen, so vieles Berechtigte in ihm, von dem man anerkennen muss, dass es ein Fortschritt ist, so erklärt sich aber auch, wie alle ursprünglichen Geister sich von ihm abgestossen fühlen. Meyerbeer ist ein Spiegel unserer Gegenwart, aber nicht im hohen, dichterischen Sinne, nicht im Sinne Hamlet's, sondern in dem eigentlichen, buchstäblichen, alle an einem solchen vorübergehende Erscheinungen mit ihren Gebrechen gleichgiltig zu reflektieren.

Auf diese Weise glaube ich Ihnen die Grundzüge seiner Würdigung an die Hand gegeben zu haben. Handelt es sich um eine kurzgefasste Bezeichnung seines Wesens, so kann man auf die französischen Dichter und Maler der Gegenwart verweisen. Die Verwandtschaft der Meyerbeer'schen Schöpfungen mit denen der neufranzösischen Poesie und Kunst ist sehr auffallend, und man vermag, meines Erachtens, die Bedeutung derselben am

treffendsten zu bezeichnen, wenn man an diese, an die Dichter, Victor Hugo, an die Maler, Biard z. B., an ein bekanntes Bild, den „Sklavenmarkt“ dieses Künstlers, erinnert. Im Vordergrund des erwähnten Bildes liegt ein Sklave, entkleidet, mit gebundenen Händen; man hat ihm den Mund geöffnet, weil man seine Zähne untersucht. Zur Linken befindet sich ein halbnacktes Weib, dem auf dem Rücken mit einem glühenden Eisen ein Zeichen eingebrannt wird. Der Dampf des verbrannten Fleisches steigt in die Höhe. Im Hintergrund werden Frauen und Männer, die schon geprüft und gezeichnet sind, in das Sklavenschiff abgeführt. Rings herum stehen und sitzen Kaufleute, gebildete Europäer, deren Physiognomien aber nur die scheussliche Seite der Bildung, kalten Indifferentismus, Abstraktion von jedem natürlichen Gefühl zeigen. Das Bild, weit entfernt, Kunstgenuss zu gewähren, ist widerwärtig, es hascht nach Effekt und bedient sich der grellsten Farben, zugleich aber ist es gross und bedeutend, fesselnd durch die schlagende Charakteristik und Naturwahrheit, dadurch, dass der Künstler seine Aufgabe aus dem Leben entnommen und den Schmerz desselben zur Darstellung zu bringen sich nicht gescheut hat, fesselnd durch den grossen und freien, für die Erscheinungen der Welt geöffneten Blick, Eigenschaften, welche gar wohl im stande sind, aus dem subjektiven Boden deutscher Phantasie hervorgegangene Kunsterzeugnisse in den Schatten zu stellen. So zeigt auch Meyerbeer eine von Effektsucht bestochene, getrübte Kraft, welche erschreckt, statt zu erschüttern, zerreisst, statt zu läutern, eine dämonische, hässliche Schönheit, aber auch eine Charakteristik, welche zwar nicht von innen heraus — in dem Sinne, in welchem dem Genius die Objektivität angeboren ist, in welchem er die Aussenwelt in seiner eigenen Brust hegt und findet — geschaffen, sondern durch praktischen Blick und Beobachtung aufgenommen ist, eine Charakteristik aber, welche eben dadurch nur um so schlagender wirkt, und, aus dem subjektiven Boden des Gemütslebens heraustretend, ihren Standpunkt in Mitte der Erscheinungen nimmt. Ich zitiere Ihnen, was diesen Punkt betrifft, noch einen treffenden Witz, erinnere ich mich recht, von Heinrich Heine. Auf der Pariser Kunstausstellung befand sich ein Gemälde, auf dem ein Kamel durch seine grosse Naturwahrheit die Beschauer fesselte. Heine rühmt das Bild, fügt aber schliesslich hinzu, dass freilich ein derartiges Kamel weit entfernt sei von der Vortrefflichkeit eines solchen, welches aus dem innersten Gemütsleben eines deutschen Künstlers entsprossen ist. Heine's Witz geisselt die philisterhafte und verkommene deutsche Innerlichkeit, er bezeichnet

den Gegensatz und die grosse Seite dieser französischen Schöpfungen. Dies ist auch an Meyerbeer anzuerkennen.

Betrachten wir jetzt noch schliesslich die italienische Oper der Neuzeit, so hatten wir schon in Rossini die Erscheinung des Rückganges, trotz seines Genies, trotz mannigfacher Steigerungen und Erweiterungen vor uns. Wie sehr unter den Händen der Nachfolger desselben, Bellini's (1802—1835), Donizetti's (1797—1848), und der neueren Tonsetzer diese Rückschritte fortgedauert haben, ist bekannt und auch von mir schon öfters angedeutet worden. Immer mehr ist es Mode geworden, jede beliebige Musik zu jedem beliebigen Text zu setzen. Dieser Unsinn in der italienischen Oper, dass uns in den verschiedensten Situationen immer dieselbe Behandlung der Singstimme begegnet, dass wir immer in den einzelnen Musikstücken dieselbe stereotype Form vor uns haben, diese endlose Kadenzierung unzähliger Fermaten, die Begleitung jeder Nummer durch Trompeten-, Pauken- und Janitscharenmusik u. s. w., mit einem Worte: diese Manier, dieser geistlose Schlendrian sei nur erwähnt, um das Urteil zu motivieren, dass die Tonkunst Italiens gegenwärtig sich ausgelebt hat, und auf der untersten Stufe des Verfalls sich befindet. Allerdings haben wir auch in dieser Epoche zum Teil noch Werke von hervorragenderer Bedeutung gehabt, so z. B. Bellini's „Norma", oder wenigstens in minder bedeutenden Werken einzelne vorzügliche Sätze, Finales, sodass ich nicht anstehe, diesen Schöpfungen, weil sie ein in sich geschlossenes, stilistisch einheitsvolles Ganzes sind, vor den meisten der gleichzeitigen deutschen Opern den Vorzug zu geben. Allerdings ist der Einfluss Scribe's auch hier bemerkbar gewesen, und die italienischen Textdichter haben sich zum Teil bemüht, Wertvolleres zu geben, indem sie sich an Shakespeare, Schiller, Victor Hugo anlehnten. Im ganzen aber sind jene erstgenannten Vorzüge doch nur rühmliche Ausnahmen, und was die Texte betrifft, so hat teils die ungeschickte Ausführung die besseren Stoffe verdorben, teils hat man dem Unsinnigen und Abgeschmackten doch überwiegend gehuldigt, sodass die Bemerkung eines Kritikers gerechtfertigt erscheint, wenn dieser sagte: „Hülle den Unsinn in ein schimmerndes Gewand, und Du hast einen italienischen Operntext." Oftmals auch ist es der Fall, dass diese Texte dem Zuschauer Dinge vor Augen führen, die man in anständiger Gesellschaft kaum berühren würde. So sind es nur die Ueberbleibsel alter Herrlichkeit, welche unter tiefer Verzerrung noch jetzt sichtbar sind, und der italienischen Oper eine gewisse Teilnahme zuzuwenden vermögen. Was das speziell

Musikalische betrifft, so kann kein Zweifel sein, dass die gleichzeitige deutsche Oper einen höheren Wert besitzt, und es ist nur zu bedauern, wenn unsere Aristokratie auf der einen, die bunte Menge auf der anderen Seite nichts Besseres zu thun wissen, als sich einem gedankenlosen Genussleben hinzugeben, wenn damit jene die letzten Reste nationaler Gesinnung verliert, diese entnervt und demoralisiert wird. Wie ich aber überall und nach allen Seiten gerecht zu sein mich bestrebe, so auch hier. Ich bin in der That sorgfältig bemüht gewesen, Vorzüge und Mängel genau abzuwägen. Es ist dies notwendig, denn das Urteil über die Bedeutung der italienischen Musik ist bis auf den heutigen Tag noch schwankend. Unsere Musiker folgen zu sehr gäng und gebe gewordenen Vorurteilen, sie folgen zu sehr ihren zufälligen Sympathien und Antipathien, weil prinzipielle Feststellungen noch zu selten erfolgt sind. Richten wir unsere Blicke auf das Leben des Tages, so finden wir solche, welche einer spezifisch-deutschen Richtung huldigen, mit allen Einseitigkeiten derselben, und das Italienische ohne weiteres verdammen, klagend über den unbestreitbaren Einfluss, den dasselbe immer noch ausübt, auf der anderen Seite wieder andere, welche sich ausschliesslich dem Ausländischen, namentlich dem Italienischen, hingegeben haben, und wie unsere Pietisten mitleidsvoll mit verdrehten Augen auf die verdorbene, im Irrtum wandelnde Welt herabschauen, so alle bedauern, denen noch nicht die Gnadensonne Italiens geleuchtet hat. Wir erblicken diese Gegensätze, aber nur selten eine unbefangene Beurteilung und gerechte Abwägung. Insbesondere was die Methoden des Gesangsunterrichts betrifft, sind dieselben bis zur äussersten Spitze gesteigert. Ist es hier überhaupt — mit einzelnen ehrenvollen Ausnahmen — dahin gekommen, dass jeder Lehrer den anderen, der einer abweichenden Richtung folgt, oder auch nur eine Meinung für sich haben will, für einsichts- und kenntnislos erklärt, zeigt sich hier die grösste Intoleranz und das absprechende und verdächtigende Wesen, welches die Söhne der Harmonie so häufig in Disharmonie bringt, so insbesondere, wo es sich um die erwähnten Gegensätze handelt. Die Vertreter des Italienischen namentlich sind es, welche in bornierter Einseitigkeit untergehen.*) Unleugbar hat Italien das Grösste auf dem Gebiet der Gesangskunst geleistet, und was Stimmbildung betrifft, ist auf die Grundsätze seiner Meister stets zurück zu gehen. Jene Lehrer aber vergessen, dass die Kunst des Gesanges nur Mittel, nicht Zweck ist, dass sie erlernt wird, um wahrhafte Kunst-

*) Die hier und im folgenden gegebenen kritischen Auslassungen treffen, wenigstens in dieser Schärfe des Tadels, für unsere heutige Zeit nicht mehr zu.

werke, welche das gegenwärtige Italien nicht bietet, zur Darstellung zu bringen, jene Lehrer wissen ihren Schülern nur das trivialste Zeug zu bieten und glauben, wenn sie wohleingerichtete Singmaschinen hinstellen, alles gethan zu haben. Auf der anderen Seite vernachlässigen die Deutschen zu häufig die schulmässige Ausbildung; sie betrachten die Stimme als Instrument und ruinieren dieselbe in der Meinung, allgemein musikalische Bildung befähige auch schon, Gesangsunterricht zu erteilen. Hier bleiben im günstigen Falle die Schüler nicht ohne Anregung für Geist und Herz, aber es sind ihnen, bei mangelhafter Technik, die Mittel entzogen, das, was sie bewegt, zur Darstellung zu bringen. Dieselbe Einseitigkeit erblicken wir auf dem Gebiet der Komposition, in der Behandlung der Singstimme. Auf der einen Seite deutsche Tonsetzer, welche den Gesang ganz vernachlässigen, auf der anderen solche, welche die Bestimmung der Oper in dem Vortrage von Solfeggion finden. Es ist die flachste Anschauung, nur Gesangsmässiges, wie überhaupt, so in der Oper zu verlangen, es ist abgeschmackt, die Sänger zu Herren des musikalischen Dramas zu machen, es ist lächerlich, für die Sänger dankbar zu schreiben, in dem Sinne nämlich, dass dies ausschliesslich zum Gegenstand des Strebens gemacht wird; auf der anderen Seite aber ist nicht zu leugnen, dass viele unserer deutschen Tonsetzer zu weit gehen, indem sie die Berechtigung dieses Moments gar nicht anerkennen wollen. Tiefe geistige Schöpfungen werden von jenen trivialen Köpfen verdammt, weil sie unsangbar sind, geistig grosse Männer wollen mit dem Kopf durch die Wand rennen, vernichten sich selbst jeden Erfolg, weil sie die relative Wahrheit jenes anderen Moments auch ganz und gar nicht zugestehen wollen.

Mit diesen Bemerkungen, die mir nicht überflüssig erschienen, will ich die heutige Vorlesung schliessen.



ZWANZIGSTE VORLESUNG.

Die neuere Epoche der Oper in Deutschland seit dem Jahre 1830. Betrachtungen darüber und Charakteristik der Zustände. Die Ursachen des Verfalls. Beispielsweise Erwähnung mehrerer Tonsetzer: Ries, Wolfram, Chelard, Lindpaintner, Kreutzer, Reissiger, Lortzing. Dramatische Sänger und Sängerinnen. — Die Mozart'sche Schule der Instrumentalmusik: Rosetti. Pleyel. Gyrowetz. Wranitzky. Hoffmeister. F. E. Fesca. A. Romberg. G. Onslow. L. Spohr. Die Mozart'sche Schule der Pianofortemusik: Hummel. Moscheles. C. Czerny. Wölfl. Steibelt. A. E. Müller. J. W. Tomaschek. A. Schmitt. C. M. v. Weber. Clementi. Cramer. Berger. A. Klengel. Field. Prinz Louis Ferdinand. Dussek. C. Mayer. Kalkbrenner. H. Herz. Pollini. Virtuosen auf der Violine und anderen Orchesterinstrumenten. Betrachtungen über die Stellung und Bedeutung der ausführenden im Gegensatz zur schaffenden Kunst.

Es bleibt mir noch übrig, um diesen zweiten Hauptabschnitt in der Geschichte der neueren Musik — das grosse und umfassende Gebiet der nach-Mozart'schen Oper — abzuschliessen, des Fortgangs der neueren deutschen Oper seit dem Jahre 1830 zu gedenken. Ich habe heute die Betrachtung fortzuführen bis in die zweite Hälfte des Jahrhunderts, natürlich noch mit Ausschluss des mächtigen durch R. Wagner bewirkten Umschwunges. Ausführlicher eingehen auf diesen kann ich erst, sobald ich in dem Weiterfolgenden Ihnen dargestellt habe, was über das dritte grosse Gebiet, das der Instrumentalmusik seit den Zeiten Mozart's und Beethoven's, zu sagen ist. Dann erst sind wir nach allen Seiten hin und vollständig bei der Gegenwart angelangt.

Ich muss sogleich hier im Eingange bemerken, dass die jetzt zu besprechende Epoche uns ein trauriges Bild gewährt, wenigstens in der grossen Mehrzahl ihrer Erscheinungen. Ich habe den Rückgang, welchen die nach-Mozart'sche Oper in Deutschland nahm, schon ausführlich erörtert, und deshalb jetzt nur nötig, an das dort bereits Gesagte zu erinnern und daran anzuknüpfen, um

die spätere Beschaffenheit derselben zu bezeichnen. Es war die Wendung nach der spezifisch-musikalischen Seite hin, welche dieselbe charakterisiert. Der Universalität des Mozart'schen Schaffens gegenüber ferner machte sich ein national-deutsches Element geltend, bei den unmittelbaren Nachfolgern desselben jedoch in mehr spiessbürgerlich-hausbackener Weise; in Beethoven's „Fidelio" weiter zwar mit der ganzen Grösse und Tiefe des deutschen Wesens, zu einer Zeit jedoch, wo eine solche hohe Verwirklichung desselben auf dem Gebiete der Musik auch noch nicht entfernt verstanden wurde, sodass diese Schöpfung eine vereinzelt stehende blieb; endlich bei unseren Romantikern in weit geistvollerer, genialerer Weise als unmittelbar nach Mozart, immer aber doch so, dass diese Richtung, ganz wie auf dem Gebiet der Poesie, nicht frei blieb von Einseitigkeit und Krankhaftigkeit. Die Epoche, welche wir jetzt zu betrachten haben, ist die einer verkommenen Nationalität, eine in der Entwicklung aller Künste wiederkehrende Zeit, in der man nicht mehr aus der Natur und dem eigenen Inneren schöpft, sondern allein in den Werken früherer Meister Nahrung sucht.

Betrachten wir zunächst die Stoffe im Hinblick auf das in der vorigen Vorlesung über die Entwicklung des Opernideals nach dichterischer Seite hin Gesagte, so sehen wir, wie dieselben aus allen möglichen Gebieten genommen werden; etwas Gemeinschaftliches, so, dass sich eine bestimmte Richtung des Geschmacks darin ausprägte, besitzen dieselben nicht mehr. Jeder Autor versucht es auf andere Weise, und keinem glückt es. Vergegenwärtigen Sie sich die Opernbücher der neueren Zeit, und Sie werden sogleich das Gesagte bestätigt finden. Die meisten der gewählten Stoffe sind ferner nicht geeignet, ein allgemeineres und tieferes Interesse für sich in Anspruch zu nehmen. Es ist nichts darin, was die Gesamtheit erfassen könnte, es ist nichts, was die Interessen der Gegenwart wirklich berührt, es sind obskure Privatangelegenheiten, welche uns vorgeführt werden. Unter den Ursachen daher, welche es in dieser Epoche zu einem erneuten Aufschwunge auf dem Gebiet der Oper bei uns nicht kommen liessen, nimmt die bezeichnete eine der ersten Stellen ein.

Eine zweite Reihe von Ursachen des unbefriedigenden Fortgangs der deutschen Oper in dieser Zeit liegt in dem schon früher von mir Erwähnten und den Folgerungen, welche sich daran knüpfen, in der Stellung der Musiker zu ihrer Aufgabe, in der Art, wie sie dieselbe begreifen, oder vielmehr nicht begreifen. Die deutsche Oper hat jenen beschränkten Standpunkt, den ich in der

18ten Vorlesung, und jetzt soeben wieder, bezeichnete, auch in dieser Zeit nicht wieder verlassen. Unsere Komponisten glaubten noch immer, dass das Höchste gethan sei, wenn sie gute Musik lieferten, abgesehen vom Text, glaubten nicht an die Notwendigkeit, ein allseitig befriedigendes Kunstwerk hinstellen zu müssen. Nirgends erblicken wir jene umfassendere Intelligenz, welche allein die Oper auf die Höhe der Zeit zu heben, auf dieser zu erhalten vermag. Auch in rein musikalischer Beziehung fehlt es, so gut als in dichterischer, in dieser ganzen Zeit an einem neuen Ideal. Das grosse Unglück jener Tage war, dass die Künstler sich nicht von den früheren Mustern, sowohl was Form, als was Inhalt betrifft, zu trennen vermochten. Die damalige Opernform aber hatte sich vollständig ausgelebt, und es war darin von Bedeutung nichts mehr zu leisten. Hinsichtlich des Inhalts hatte das durchaus Handwerksmässige in der Ausbildung der Tonkünstler, dass sie immer nur ihre geistige Nahrung aus den Meisterwerken der Vergangenheit schöpften, das Resultat gehabt, dass wir etwas gänzlich Verkommenes erblicken, ein vertrocknetes Gefühlsleben, fern von aller Frische. Ein Fortschritt in der Form aber ist nur durch einen neuen Inhalt möglich, und weil es an diesem fehlt, so sehen wir auch in der ersteren dieses Hangen am Hergebrachten. Unsere Musiker erkannten viel zu wenig, dass die Oper eine Kunstschöpfung ist, die, soll sie ihrem Ziele nahe kommen, die umfassendste Bildung von Seiten des Tonsetzers verlangt. Die üblen Folgen vernachlässigter allgemeiner Bildung sind auf diese Weise, namentlich auf dem Gebiet der Oper, mehr und mehr zu Tage gekommen, und es ist nur als gerechte Strafe zu betrachten, wenn so viele aus diesem Grunde erfolglos sich abmühten. Das war das wahre Philistertum und zugleich das Unglück, dass damals viele Musiker, selbst in einflussreicher Stellung, vor jeder geistigen Beschäftigung, vor dem Denken über die Kunst, als vor etwas Verderblichem, sogar warnten, dass sie meinten, die Sache sei gethan, wenn nur immer brav gegeigt und geblasen werde: dass man mit aller Anstrengung ein spezifisches Musikertum aufrecht erhalten wollte. Sogar in der Gegenwart ist dieses Unwesen noch nicht völlig beseitigt, obschon ich weiterhin noch nachweisen werde, wie die Grundbedingung alles Besserwerdens nur in erneuter geistiger Belebung zu suchen ist, in der Einsicht, dass neue Grundlagen des Schaffens nur aus der Besinnung über die veränderten ästhetischen Grundbedingungen, über die aus veränderter Zeitrichtung entstehenden neuen Forderungen hervorgehen können. Indem ich diese

Bemerkung ausspreche, bitte ich, mich nicht so misszuverstehen, als ob der Künstler beim Schaffen erst in ästhetische Raisonnements sich einlassen könne und solle; ein solches Thun wäre ein arges Verkennen meiner Ansicht. Der Künstler soll gedacht haben vor dem Schaffen, er soll eine Epoche der Reflexion durchlaufen haben, wie wir dies z. B. bei Schiller erblicken, er soll, nachdem er des Technischen sich bemeistert hat, erst über die höheren Forderungen zu klarer Orientierung gelangen, bevor er eine grössere schöpferische Thätigkeit beginnt. Welche Bewusstlosigkeit in dieser Beziehung herrscht, ist unglaublich; es ist zugleich tiefbetrübend, wenn man sieht, wie junge Leute, welche kaum erst ihre Studien absolviert, nichts Eiligeres zu thun haben, als sich an die Komposition von Opern zu machen, Zeit und Kraft vergeuden, und auf solche Weise selbst eine befriedigende Gestaltung ihrer äusseren Lebensverhältnisse versäumen.

Alles dies hatte zur Folge, dass die Aufgabe immer unklarer sich darstellte, ein Missverhältnis entstand zwischen dem, was verlangt und dem, was geboten wurde. Die Tonsetzer wussten sich nicht in die Zeiten zu finden. So sehen wir die deutsche Oper dieser Zeit in ihrer Richtung nach verschiedenen Seiten hin auseinandergehen. Hier erblicken wir die Vertreter der sogenannten soliden deutschen Musikrichtung, aber mit allen schon ausgesprochenen Mängeln behaftet, dort die Nachtreter des Auslandes; wieder andere sehen wir, welche charakterlos hin- und herschwanken zwischen allen möglichen Richtungen und Aufgaben. Endlich fing man an, was man nicht mehr durch die innere Gewalt der Sache erreichen konnte, in Aeusserlichkeiten zu suchen, man lernte der Menge schmeicheln und ihr das bieten, was niedere Lust wünscht. Hier begegnen uns die Vertreter des Unsinns, zu deren Führer sich v. Flotow in seiner „Martha“ aufgeschwungen hat, seit er die bessere Richtung in „Stradella“ verliess. Hier auch treffen wir die ausgesprochenste künstlerische Gesinnungslosigkeit. Alles, was in neuerer Zeit auf dem Gebiet der Oper Glück gemacht hat, wird bei den Haaren herbeigezogen und muss wohl oder übel eine Stelle finden, damit, wirkt die eine Nummer nicht, womöglich eine andere einen Erfolg gewinnt. Ein lustiges Trinklied muss vorkommen, seit das in „Stradella“ Glück gemacht hat, Männerchöre, der nötigen Abwechslung wegen, eine sentimentale Romanze, wenn sie auch ganz unberechtigt ist, damit für die nötige Rührung gesorgt wird, Gebete, Arien, die, während alles zur Flucht drängt, noch gesungen werden u. s. w. Sie sehen, dass sich für solche Art Opern leicht Rezepte schreiben lassen. Das Publi-

kum aber war so herabgestimmt in seinen Forderungen, dass es sich befriedigt zeigte, wenn auch sonst Unsinn in Menge geboten wurde, und dem Tonsetzer jedes höhere Bewusstsein über die Forderungen eines wahren Kunstwerkes mangelte, jedes höhere, über das bloss musikalische hinausgehende Streben. So war es dahin gekommen, dass man an eine Oper am wenigsten mit der Erwartung herantrat, ein echtes Kunstwerk vor sich zu haben. Ueberall erblicken wir die Unfähigkeit, die wahrhafte Aufgabe der Neuzeit im grossen und hohen Sinne zu fassen. Statt eines solchen Strebens, statt eines Lossteuerns auf das Ziel in gerader Richtung sehen wir die Tonsetzer allerhand Seitenwege einschlagen. Die Künstler wollten die Früchte geniessen, ohne sich der notwendigen Arbeit unterzogen zu haben. Was sie nicht durch wahrhafte Ueberwindung der Aufgabe erlangen konnten, Erfolge, Popularität, suchten sie um jeden Preis, durch Aufgeben des Besseren, durch Charakterlosigkeit, durch Konzessionen nach allen Seiten zu erringen. Es fehlte der Glaube an die siegende Kraft der Wahrheit auch in der Kunst, es fehlte der Mut, der das, was er für das Beste erkannt hat, will, abgesehen von allem Beifall oder Missfallen. Dabei war die Stellung zum Publikum eine durchaus schiefe, die Berücksichtigung seiner Forderungen eine unrichtige. Sind doch noch jetzt selbst sehr tüchtige Männer nicht darüber hinausgekommen, von der Oper vor allen Dingen zu verlangen, dass man Melodien mit nach Hause nehmen könne! War es unter diesen Umständen dem Publikum zu verdenken, wenn es vorzugsweise diese Forderung stellte? Das Publikum hält sich an das Gefühl und den Reichtum der Phantasie, an das unmittelbar Lebendige. Höhere Kunstanschauung, höheren Kunstverstand weiss es weniger zu schätzen. Die Forderung melodischen Reichtums ist nun in der That der Anfang und das Ende, das A und O, nicht aber das, was dazwischen liegt, und dessen ist ausserordentlich viel im Alphabet. Melodische Kraft ist die erste Bedingung eines Erfolges. Indes kann sie vorhanden, das übrige jedoch so unzulänglich, ja widerwärtig sein, dass das Dasein derselben nicht das Geringste für die höhere Bedeutung entscheidet. In allen derartigen Fällen ist das Wahre dies, dass neben entschiedener Naturkraft in gleicher Weise der höhere Kunstverstand in einem Kunstwerk zur Erscheinung kommen soll. Das Publikum ist daher berechtigt mit jener Forderung, dieselbe darf jedoch nicht als die einzige ausgesprochen werden. Kritik sowohl wie Künstler aber haben gerade darauf Gewicht gelegt und vergessen, dass es an ihnen ist, diese Einseitigkeit zu ergänzen und die höhere Kunst-

anschauung aufrecht zu erhalten. Auch den spezifisch-musikalischen Werken gegenüber, natürlich solchen, welche von der höheren Aufgabe keine Ahnung haben, ist das Publikum nach einer Seite hin im Recht, wenn es davon nichts wissen will. Statt dessen hat man dasselbe als unfähig, die Trefflichkeiten alle zu würdigen, bezeichnet. Hier ist das Wahre, dass man es nur dann schelten mag, wenn es bei dem Vorhandensein wirklicher Meisterwerke die italienischen Trivialitäten vorzieht. In gewissem Sinne aber ist es der Menge nicht zu verargen, wenn sie dem pikanten Unsinn einer „Martha“ vor langweiliger, ungeschickter Tüchtigkeit den Vorzug giebt. Das Bessere in diesem Falle natürlich ist, dass das Gediegene so weit als möglich Elemente in sich trägt, welche die Menge fesseln, wie wir dies bei Mozart erblicken. — In der Gegenwart hat das Publikum — um dies im allgemeinen noch beizufügen — die meisten Schaffenden überflügelt. Stellt sich sonst das Verhältnis des einzelnen und des Publikums als das inniger Wechselwirkung dar, sodass der einzelne, höher stehend, die Masse befruchtet, zugleich aber die lebendigste Anregung von ihr empfängt, so sind jetzt die Künstler hinter den Forderungen der Menge zurückgeblieben, und die letztere, in ihrem wahren Bedürfnis nicht befriedigt, hält sich nun an das, was mit dem Schein einer wirklichen Lösung der Auf gabe täuscht. Eine Seite, welche zündet, muss das, was gefällt, stets besitzen. Die Menge aber wird leicht durch den Schein hintergangen, und so geschieht es, dass ihr Beifall das Albernste treffen kann, und doch zugleich auch das Kennzeichen für das Höchstgelungene ist. Wir haben in dieser Erscheinung den Unterschied wahrer und falscher Popularität. Wahre Popularität ist das Höchste, was erreicht werden kann; falsche dagegen tritt in die eben berührte schiefe Stellung zum Publikum.

Unter solchen Umständen, sollte man meinen, wäre es der Beruf der Kritik gewesen, bestimmend einzugreifen, das höhere Bewusstsein auszusprechen. Was die „Neue Zeitschrift für Musik“ betrifft, so habe ich schon vor Jahren auf die neuen Aufgaben für die Oper, auf die Notwendigkeit einer fortbildenden Reform, hingewiesen. Manches davon ist vielleicht nicht ohne Erfolg geblieben, und wir sehen namentlich seit dieser Zeit den Dialog mehr und mehr verdrängt. Allgemein verbreitet indes war die Einsicht in die Notwendigkeit eines Umschwunges damals noch nicht. Wie wäre es sonst auch möglich gewesen, dass uns noch geraume Zeit darnach Werke geboten werden konnten, welche so weit zurück sind, dass sie das 18te Jahrhundert zu ihrem Ausgangspunkt zu nehmen scheinen. Der Umstand, dass die Kritik selbst nicht über die Haupt-

punkte dessen, was notwendig ist, sich einigen wollte, dass sie in ihren Meinungen nach den verschiedensten Seiten auseinander ging, hat hier ungemein geschadet. Eine wesentliche Ursache der noch gegenwärtig nicht ganz beseitigten Unklarheit auf praktischem Gebiet liegt in Wahrheit in diesem Mangel an Uebereinstimmung von Seiten der Kritik. Vorzugsweise nahm dieselbe einen musikalischen Standpunkt im engeren Sinne ein; sie vertrat dieselbe Richtung, welcher auch die soliden deutschen Musiker huldigten, ohne zu freierer Betrachtung sich zu erheben. Vergegenwärtigen Sie sich beispielsweise, wie selten man eine unbefangene Würdigung der drei musikbedeutendsten Nationen, der wechselseitigen Beziehungen derselben zu einander findet. Unsere Musiker, unsere Kritik kämpfen so oft gegen das Ausländische, vom spezifisch-deutschen Standpunkt aus, ohne Bewusstsein, dass damit nur eine Einseitigkeit einer anderen gegenüber tritt, dass das Deutsche in seiner Einseitigkeit und Ausschliesslichkeit ebenfalls nur ein relativ Berechtigtes ist, kämpfen im Sinne eines beschränkten, engherzigen, nicht eines hohen, in sich starken Nationalbewusstseins. Schlagend zeigt sich die Einseitigkeit dem Publikum gegenüber. Man hat es dem Publikum sehr übel genommen, dass es in den unzulänglichen deutschen Werken keine Befriedigung fand, man hat die grosse Berechtigung seiner Forderungen verkannt. Der Umstand, dass das Publikum allerdings auch das Schlechteste sich bieten lässt und ihm Beifall klatscht, hat diese Einseitigkeiten hervorgerufen, hat höher strebende Musiker das Berechtigte seines Urteils verkennen lassen und sie gewöhnt, in einseitiger musikalischer Tüchtigkeit sich und den Kunstgenossen zu genügen.

Auch die allgemeinen deutschen Verhältnisse sind einer die Höhe der Zeit behauptenden Oper, welche die Nation in ihrer Gesamtheit erfassen soll, nicht günstig gewesen. Diese Verhältnisse waren zwar auch früher schon zum Teil dieselben. Damals aber, bei einem noch weitaus ergiebigeren Boden für die Produktion und bei noch ungeschwächter Empfänglichkeit der Aufnehmenden, waren dieselben noch nicht von so allseitig bestimmendem Einfluss.

Deutschlands Eigentum ist auf allen Gebieten, im Leben, in Wissenschaft und Kunst, die Zersplitterung. Diese Zersplitterung, auch die äussere, politische, hat ihre bedeutenden Resultate gehabt. Sie ist Ursache der weit verbreiteten Bildung. In Frankreich konzentriert sich alles auf Paris. Je weiter etwas von diesem Brennpunkt abliegt, umsomehr erscheint es vernachlässigt. Deutschland

hat viele derartige kleinere Zentralpunkte und konnte daher auch von hier aus mehr nach allen Seiten Intelligenz ausstrahlen. Wir haben ferner infolge davon einen viel grösseren Reichtum eigentümlicher Bestrebungen. In Frankreich folgt alles dem Geschmack der Hauptstadt, bei uns begegnen wir bei den verschiedenen Stämmen in den verschiedenen Staaten überall gesonderten, selbstständigen Richtungen. Das sind in der That grosse Vorzüge, und darin liegt hauptsächlich die Ursache, dass Deutschland auf allen Gebieten so eigentümlich auftritt. Aber es begegnen uns auch grosse Mängel infolge dieser Erscheinung, Mängel, welche uns gegen unsere Nachbarn weit zurückstellen. Besitzt Frankreich überwiegend die Einheit ohne reichgegliederte Unterschiede, so besitzen wir die Unterschiede ohne die umfassende, alles bewältigende Einheit. Es zeigt sich darum bei uns so wenig Gemeinschaftliches in dem Geschmack des Publikums, es mangelt uns darum ein grosser, allgemeiner Kunststil. Jede kleine Residenz, jede bedeutendere Stadt will etwas anderes, und die Künstler kommen dementsprechend aus der Menge der partikularen Richtungen nicht auf die Höhe einer allgemeinen, grossen, nationalen. Die Kunstwerke tragen einen nur lokalen Charakter. Dies wirkt zurück auf die Aufnahme und Geltung derselben. Ein künstlerischer Sieg in Paris ist ein Erfolg für ganz Frankreich; in Deutschland hat der Künstler im günstigen Falle nur in der Stadt, wo sein Werk zur Aufführung kommt, einen Erfolg, und an jedem anderen Orte muss er von Neuem beginnen und auf Leben und Tod kämpfen; ja die Städte selbst rivalisieren mit einander, und was hier gefallen hat, missfällt darum dort.

Deutschlands Befähigung für Kunst ist die grösste; unter allen Völkern der Erde gehört es zu den am reichsten dafür begabten. Trotzdem ist das künstlerische Element nicht ein vorwaltendes in dem Nationalcharakter; Deutschland bietet nicht den günstigen Boden für die Kunst, wie z. B. Italien, Griechenlands garnicht zu gedenken; ein hausbackenes, unschönes, prosaisches Wesen tritt sehr oft der Ausbreitung erhöhten Kunstsinnes feindlich entgegen. Auch die theoretische Einsicht in das Wesen der Kunst ist in weiteren Kreisen noch garnicht gross, obschon seit hundert Jahren bei uns gerade in dieser Beziehung Unsterbliches geleistet worden ist. Die tiefe, unendliche Bedeutung des Schönen ist, von den Männern der Praxis namentlich, noch garnicht erkannt, und wir sehen darum die Aesthetik und Kunstlehre, die Kunstgeschichte, gerade die wichtigsten Bildungsmittel, fast noch überall von den

Unterrichtsanstalten ausgeschlossen, und weit Unwesentlicheres findet, in neuerer Zeit, namentlich z. B. auf unseren Gymnasien, eine ganz unpassende, den Bildungszwecken nicht entsprechende Bevorzugung. Deutschlands Befähigung für die Kunst ist gross, aber überwiegend doch ziemlich einseitig. Ein wesentliches Element, Tiefe, Innigkeit der Empfindung, ist vorhanden, aber es fehlt diesem häufig der ideale Schwung. Beiläufig bemerkt, so erklärt sich hieraus — um nur ein Beispiel zu erwähnen —, wie es möglich war, dass wir uns so lange den Unsinn des gesprochenen Dialogs in der Oper konnten bieten lassen. Deutschlands Interesse an der Kunst ist so häufig nur ein stoffliches, mit Hintansetzung der künstlerischen Form. Wurde nun eine Ergänzung dieser Einseitigkeit durch die Lehre in weiteren Kreisen bis jetzt immer versäumt, so konnten die Folgen derselben nicht ausbleiben in einer Kunstsphäre, welche es mit der Gesamtmasse zu thun hat.

Was die Zeit betrifft, von der jetzt die Rede ist, so kommen hier noch erschwerende Umstände in Menge hinzu, welche gerade in dem Wesen dieser Zeit begründet sind. Das 18te Jahrhundert war hausbacken, prosaisch; das 19te hat im Vergleich mit solchen Zuständen ausserordentliche Fortschritte gemacht; es ist schwungvoller, genialer; aber das 18te Jahrhundert besass, wie ich schon erwähnt, einen saftreicheren, gesünderen Boden. Die Mitte des 19ten, eine Zeit des Uebergangs, bietet durchaus nicht mehr das Feste, in sich Geordnete; nicht mehr eine solche unbezweifelte und unangefochtene Grundlage. Abgesehen jetzt von aller Kunst, ist sie die Zeit der Auflösung der früheren Weltanschauung; die Zeit ringt nach Erneuung aus den innersten Tiefen heraus, nach Neugestaltung aller Sphären des Daseins. Dass eine Epoche des Zusammenbrechens aller bisherigen Stützen nicht eine für die Kunst günstige sein kann, leuchtet ein. Aus den früheren Formen ist Geist und Leben entflohen; wir haben nur noch ein äusserliches Bestehen derselben, eine Scheinexistenz; der neue Geist aber hat sich die neuen Formen noch nicht zu schaffen vermocht. So sehen wir jenes innerlich Ungesunde, Gemachte und Hohle, jene Lüge und Heuchelei, welche das gesamte Dasein durchdringt, zur Herrschaft gelangen. Dadurch wird die gesündeste Natur vergiftet, innerlich untergraben, und ein frisches Schaffen ist unmöglich.

In Griechenland war die Kunst das Absolute, in der christlichen Zeit trat das Christentum an diese Stelle. War sie dort der Ausdruck eines in sich einigen Nationallebens, so hier die Offenbarung einer grossen Welt des Geistes, welche beinahe zwei Jahr-

tausende beherrschen sollte. In beiden Fällen erscheint sie uns getragen von diesen Mächten, gehoben durch dieselben, gross und bedeutend durch diesen Hintergrund. Noch in den Jahrhunderten der Neuzeit zeigt uns die jüngste der Künste, die Tonkunst, dieses grosse Schauspiel, als sie in Italien den Katholizismus verherrlichte, in Deutschland, als sie, eine echte Kunst des Volkes, dem Protestantismus zum Ausdruck diente, und hier eine reiche, weitausgreifende Entwicklung fand. Mit dem Zurücktreten dieser beiden Glaubensbekenntnisse jedoch von dem Gipfel ihrer Macht, als die Tonkunst zugleich den Schritt in die Welt hinaus that, ververliert dieselbe ihre bisherige Stellung, Ausdruck einer grossen geistigen Welt zu sein, welche zugleich das gesamte Volk durchdrang, sie verliert ihren Boden im Volke, und erscheint mehr und mehr nur als das Organ einer besonderen Sphäre. Was Deutschland betrifft, so habe ich schon vor kurzem nachgewiesen, dass Poesie und Musik nicht mehr der unmittelbare Ausdruck des Nationallebens waren, im Gegenteil ihre Heimat in einer geistigen Welt fanden. Beide schieden sich von jenen grossen Mächten und wurden Eigentum einzelner reichbegabter Persönlichkeiten, welche ihre eigene Welt in sich aufbauten. Wir haben darum in neuerer Zeit die Erscheinung, dass beide ausschliessliches Eigentum der Gebildeten wurden, nur in dieser Sphäre wurzelten, den Boden im Volke aber verloren und sich in vereinzelte Subjektivitäten zersplitterten. Darum im weiteren Verlauf jene Kunst der Vornehmen und Gebildeten, darum jener Vorwurf, welcher insbesondere der Tonkunst gemacht wurde, dass dieselbe knechtisch sei und verweichliche, ein durchaus unbegründeter Tadel, wenn er das Wesen der Kunst selbst trifft, ein vielfach begründeter, wenn er die eben bezeichnete Erscheinung meint.

Betrachten wir ferner die theatralischen Verhältnisse, so gestaltet sich hier das Urteil fast noch ungünstiger.

So grosse Summen alljährlich für die Bühne verausgabt werden, für die höhere Kunst geschieht selten etwas. Es ist sehr oft ausgesprochen worden, dass unsere Theater Kunsttempel durchaus nicht genannt werden können, dass sie nur da sind, einer genusssüchtigen Menge Zerstreuung zu bieten. Von oben wurde in Deutschland mit seltenen Ausnahmen die Kunst meist nur als ein Amüsement, geeignet, den Glanz der Höfe zu erhöhen, betrachtet. Oft herrschen einseitig und ausschliesslich die Privatliebhabereien der Fürsten auf den Hoftheatern. Die Stadttheater aber sind zu sehr auf Geldspekulation angewiesen, sie müssen zu sehr die heterogen-

sten Forderungen befriedigen, als dass sie die künstlerischen Gesichtspunkte zu den leitenden machen könnten. Eine höhere Ansicht von der Kunst vermochten die schaffenden Künstler durch diese Anstalten nicht zu gewinnen. Ja selbst im engeren Sinne war das Verhältnis der Künstler zu dem Theater ein unergiebiges, und nicht einmal die Aufmunterung wurde ihnen geboten, welche ein erleichterter Besuch derselben gewähren kann; denn während die Offiziere der Garnison an manchen Orten allabendlich in bestimmter Zahl freien oder im Preise ermässigten Zutritt hatten, geschah dies bei Künstlern garnicht, oder nur ausnahmsweise, oder nicht bei Unbemittelten, sondern solchen, welche einer derartigen Erleichterung nicht mehr bedurften. Es ist Mode geworden, die Theaterdirektoren herunterzureissen; die Vernachlässigung der Kunst und der Künstler ist ein stehender Artikel des Tadels für dieselben. Kann ich nun zwar in denselben nicht in diesem Grade einstimmen, kann ich es insbesondere den Direktionen nicht verdenken, wenn sie deutsche Opern nicht aufführen wollen, so lange dieselben nicht besser sind, als es der Fall war, so lange dieselben in der Regel Fiasko machen, so ist doch soviel richtig, dass nach ganz anderen Grundsätzen zu verfahren, dass eine neue Organisation notwendig wäre, wenn etwas im Interesse der Kunst und der Künstler geschehen sollte. — Die niedrige Stellung der Theater, die niedrige Ansicht von der Aufgabe derselben musste natürlich auch rückwirkend sich äussern auf die darstellenden Künstler, Sänger und Sängerinnen, auf das Bewusstsein derselben von der Bedeutung ihres Berufs. Ist die Bühne eine Anstalt für das öffentliche Vergnügen, so sind auch die Ausführenden nur für diesen Zweck da. Statt höherer Weihe, statt der Begeisterung sehen wir daher hier die niedrigsten Leidenschaften. Statt in dem Gesamtorganismus des Kunstwerks aufzugehen, die höchste Ehre darin zu finden, ein würdiges Glied desselben zu sein, sehen wir das Hervortreten der Persönlichkeit der Darstellenden, welche die Schöpfung des Künstlers für ihre Zwecke ausbeuten. Noch immer sind sie über jene auf dem niederen Standpunkt der italienischen Oper berechtigte, bei uns aber abgeschmackte Forderung nicht hinaus, dankbare Rollen zu erhalten. Einflussreich aber, wie Sänger und Sängerinnen sind, konnte dieser Umstand nicht ohne Folgen sein für die Komponisten, welche sich, wie in Italien, accomodieren mussten, und das Ziel einer höheren Oper darum noch mehr aus den Augen verloren. — Dass die niedrige Ansicht von der Kunst und den Aufgaben der Bühne auch die Entsittlichung der Darstellenden mit sich brachte, sei nur beiläufig erwähnt. Es lag in dem

Wesen der Sache, dass eine gewisse Liederlichkeit nicht zu beseitigen war. Eine höhere Kunstanschauung rechtfertigt das Zurschautragen des Körpers; mangelt eine solche, ist Eitelkeit die Basis, so wird die künstlerische Freiheit leicht zur Frechheit, namentlich bei dem weiblichen Geschlecht.

Ich kann natürlich hier diese Momente nur berühren, da eine weitere Ausführung uns von dem Ziele der gegenwärtigen Darstellung zu weit ablenken würde.

Fassen wir alle Umstände zusammen, so bedarf es keiner Bemerkung, wenn unser Resultat das schon im Eingange ausgesprochene ist. Auf diese Weise haben sich die bezeichneten Opernzustände gebildet, und fast möchte man sich wundern, dass unter solchen Bedingungen, namentlich was die Zahl der Werke betrifft, noch das geleistet wurde, was uns ein Blick auf das Vorhandene zeigt.

In den letzten Jahrzehnten vor dem durch Wagner erfolgten Umschwunge waren es u. a. namentlich folgende Tonsetzer, welche in Deutschland auf dem Gebiete der Oper thätig waren, zuerst: Wolfram, Reissiger, Gläser, Lobe, Lindpaintner, Chelard, Kreutzer, Ries, Lortzing; weiter sodann in späterer Zeit: Hiller, Kalliwoda, Kittl, Krebs, F. und V. Lachner, Flotow, C. A. Mangold, Lux, Hoven, G. Schmidt, Dorn, Taubert, Sobolewski, Herzog Ernst von Coburg, Litolff, Esser, Fesca, Fuchs, Nicolai, Rosenhain, Schindelmeisser, Saloman, Benedict, Doppler, Kücken, Lwoff, Markull, Pabst, Schlösser, Bott, v. Redern, Offenbach, Suppé, Scraup; auf die Opernkomponisten der neueren Zeit kommen wir noch zu sprechen.

Wenn auch einige Werke der hier Genannten eine weitere Verbreitung gefunden haben, so kann es doch nicht in unserem Plane liegen, diese Tonsetzer und die Werke derselben einer genaueren Besprechung zu unterwerfen. Nur beispielsweise, um das Gesagte zu erhärten, sei einiger Erscheinungen der älteren Zeit gedacht.

Ries hat Bedeutenderes auf dem Gebiet der Instrumental-, namentlich der Pianofortemusik, geleistet; seine Opern „Die Räuberbraut“ und „Die Hexe von Gyllenstern“ machten kein grosses Glück. J. M. Wolfram, Bürgermeister von Teplitz, ver-

mochte nur eine momentane Beachtung zu finden; es ist Mittelgut, was er gegeben hat. Er besitzt gute Kenntnisse, aber kein hervorstechendes Talent. Grösseres Aufsehen erregte Chelard und die Folge war, dass er den Ruf als Kapellmeister nach Weimar erhielt. Es war indes nur ein vorübergehendes Interesse, welches er erweckte. Beliebter war Gläser, 1830—42 am Königsstädtischen Theater in Berlin, später in Kopenhagen, dessen Oper „Adlers Horst“ sich überall Bahn brach und eine Zeit lang gegeben wurde. Lindpaintner hat sich einen bekannten Namen als Tonsetzer überhaupt erworben, besonders durch seine Lieder, mit seinen Opern vermochte er nicht durchzudringen. Glücklicher darin war C. Kreutzer (1782—1849), namentlich mit seinem „Nachtlager in Granada“, obschon auch er seine Popularität seinen Liedern und seinen Gesängen für Männerstimmen verdankt. Eine der hervorstechendsten Erscheinungen ist Reissiger (1798 bis 1859), sowohl was Bildung, als auch was Talent betrifft. Aber auch seine Opern haben im ganzen nur eine geringe Verbreitung gefunden, und die Beliebtheit, welche er namentlich in den dreissiger Jahren besass, verdankt er seinen Liedern und Trios für Pianoforte und Streichinstrumente. Entsteht die Frage, wie es gekommen, dass seine Erfolge auf dem Gebiet der Oper nicht dem entsprachen, was man erwarten konnte, so liegt die Antwort darin, dass Reissiger nicht den Mut besessen hat, eine bestimmte Richtung zu wollen, dass ihm ein entschiedener Charakter fehlte. Er hat zu sehr um den Beifall aller Parteien gebuhlt, und es darum — eine notwendige Folge — keiner recht gemacht. Eine liebenswürdige Persönlichkeit, aber minder bestimmt und fest, ist er, wie so viele Künstler unserer Tage, ein Opfer der Gesellschaft geworden. Lortzing ist unter den Kleinen der Grösste; er konnte Beliebtheit erlangen, da er fast der Einzige war, welcher das Gebiet der komischen Oper bebaute. Albert Lortzing ist im Jahre 1803 in Berlin geboren. Seine komischen Opern „Die beiden Schützen“, „Czar und Zimmermann“, „Der Wildschütz“, sowie die des romantischen Genres, „Undine“ und „Der Waffenschmied“, gehören wegen ihrer melodiösen, allerdings mitunter das Sentimentale streifenden Volkstümlichkeit noch heute zum ständigen Repertoire vieler Bühnen. Lortzing starb in den dürftigsten materiellen Verhältnissen im Januar 1851 zu Berlin.

Unter den weiterhin genannten Tonsetzern finden wir Repräsentanten der soliden deutschen Richtung, tüchtige, zum Teil ausgezeichnete Musiker, denen aber häufig die Kenntnis der gegen-

wärtigen Bedingungen für die Oper mehr oder weniger mangelt; wir finden solche, welche sich dem Auslande anschliessen; wir finden Unentschiedene, welche nicht recht wissen, was sie wollen; wir finden endlich diejenigen, denen der Beifall der unwissenden Menge aus allen Ständen das höchste Gut ist.

Noch vieles wäre hinzuzufügen, wenn ich dem hier Berührten eine weitere Ausführung geben wollte; ich glaube aber, dass dasselbe für den gegenwärtigen Zweck genügt. Es ist Zeit, dass ich mich zum Abschluss aller bis jetzt eingeleiteten Betrachtungen über die Oper wende.

Erinnern Sie sich dessen, was ich als das allgemeinste Entwicklungsgesetz schon oft ausgesprochen habe. Die früher getrennten Richtungen fanden in Mozart ihre organische Einigung. Später sehen wir dieselben wieder auseinander gehen, so jedoch, dass der Durchgang durch den Einigungspunkt sichtbar bleibt. Je weiter man sich im Laufe der Zeit wieder von diesem entfernte, umsomehr machte sich auch die frühere Einseitigkeit geltend, sodass wir im weiteren Fortgang eine Steigerung bis zum Extrem erblicken. Im Gegensatz zwar zur Kirchenmusik, welcher der Boden entzogen war, und die darum ihre frühere Wesenheit ganz einbüssen musste, sehen wir hier noch einen grossen Reichtum von schöpferischer Kraft, wir haben das vor uns, was die Grösse der Neuzeit bildet, zugleich aber gewahren wir durch fortgehende, einseitige Steigerung einen immer tieferen Verfall. Frankreich, anfangs bedeutend, die Opernaufgabe am grossartigsten fassend, hat die innere Gediegenheit, die innere Wahrheit in seinen Schöpfungen verloren. Wir müssen dieselben raffiniert, hohl, gespreizt nennen, und erblicken bei Meyerbeer das Grösste, das Ideal der Zeit, zur Karikatur verzerrt. Deutschland hat, wie wir soeben sahen, einer einseitigen Steigerung des musikalischen Elements sich hingegeben, und ist darin untergegangen. Hausbacken, dürftig, philisterhaft waren darum seine Leistungen in der grossen Mehrzahl, und die Entwicklung auf diesem Standpunkte und unter diesen Voraussetzungen war daher bei ihrem Endpunkte angekommen: die deutsche Oper hatte sich vollständig ausgelebt. Trotz aller Mängel aber wussten Frankreich und Italien in der Oper noch immer, was sie wollen und sollen: Deutschland wusste dies nicht, es zeigte sich in eine Unzahl individueller Meinungen und Bestrebungen zersplittert, und musste darum die Herrschaft des Auslandes innerhalb seiner Grenzen dulden. Das ist das Schicksal Deutschlands zu allen Zeiten, wo seine Kraft

erlahmt, und ohne Beispiel aus anderen Gebieten zu entlehnen, dürfen wir uns nur an die Zustände zu Anfang des 18ten Jahrhunderts und die damalige Herrschaft der französischen Oper erinnern, um, abgesehen von der späteren Zeit, dafür eine Bestätigung zu erblicken. Die europäische Musik bildet trotz der unterschiedenen, nationalen Stile ein grosses Ganze, worin jeder derselben die augenblickliche Herrschaft erringt, wenn ihm gerade für diesen Moment die höhere Berechtigung innewohnt. Grundfalsch muss ich es daher nennen, wenn so viele bei uns über diese Herrschaft des Auslandes klagen, statt zu erkennen, dass sie begründet ist, dass die Mangelhaftigkeit der vaterländischen Leistungen die Schuld trägt. Entsprechend dem allgemeinen Entwicklungsgesetz auf dem Gebiet der Oper hatten wir uns in ein spezifisches Deutschtum verbissen. Es erscheint diese Richtung als der Abschluss der nach-*Mozart*'schen Wendung unserer Kunst, ist aber von dem Geist der Geschichte längst gerichtet. *Allerdings ist die Erfassung des Nationalen die Aufgabe der Gegenwart, wie überall, so auch in der Oper*, die wirkliche Erfassung deutschen Wesens nach der ganzen Tiefe und Höhe, wie dasselbe das Volk in sich trägt, aber das *Nationale besteht jetzt nicht mehr darin, dass es zugleich mit gewissen Mängeln und Einseitigkeiten verbunden ist*, nicht mehr darin, dass man sich in diesen seinen Fehlern gefällt, dass man das Fremde ausschliesst, *im Gegenteil darin, dass man die Arbeit aller anderen Völker zu eigner Steigerung und Vervollkommnung verwendet*. In der Gegenwart darum noch einen spezifisch deutschen Standpunkt mit allen seinen Mängeln ausschliesslich vertreten zu wollen, ist ein ausserordentlich zweifelhafter Ruhm, und wir haben eben aus diesem Grunde die Erscheinung, wie einer beschränkten Nationalität der Anschluss an Ausländisches gegenübertritt. Das Ziel der europäischen Entwicklung überhaupt ist dies, dass die einzelnen Staaten und Stämme ineinander geistig aufgehen, sich geistig durchdringen, dass sie ein grosses Ganzes bilden, worin das Nationale nur noch einen Schmuck, eine individuelle Färbung gewährt. Dasselbe ist auch die Aufgabe auf dem Gebiet der Kunst, der Oper, und es wiederholt sich daher die *Mozart*'sche Epoche, wenn schon in einem ganz anderen Sinne. Mit dem ausschliesslich Nationalen ist jetzt nicht mehr von der Stelle zu kommen; es sei bewahrt, sei erhalten, zugleich aber in einen höheren, universellen Zusammenhang aufgenommen. Eine solche Richtung erblicken wir, obschon, wie erwähnt, in durchaus falscher Lösung,

bei Meyerbeer, und es liegt darin der Grund seiner Geltung. Die Menge findet hier ihre Forderung am meisten befriedigt, da sie den Schein von der Wahrheit nicht zu trennen vermag. Die Mozart'sche Aufgabe wiederhole sich, sagte ich soeben, wenn auch in einem ganz anderen Sinne. Erblicken wir Mozart auf einer universellen Höhe, welche ausschliesslich Resultat der Kunstentwicklung ist, so ist es jetzt die Aufgabe, bis zum innersten Kern der Nation vorzudringen, den Boden im Volke zu gewinnen, aber von hier aus sich, wie Faust sagt, zur ganzen Menschheit zu erweitern.

Mit Entschiedenheit muss, wie ich bisher schon angedeutet habe, ausgesprochen werden, dass auf der Grundlage des Bisherigen nichts mehr zu leisten ist. Die Grundbedingung erneuten Schaffens besteht in einer Erneuerung des gesamten Lebens, in der entschiedenen Geltung einer neuen Weltanschauung. Damit ist keineswegs, wie vielleicht mancher meint, das Ziel in eine weite, unabsehbare Ferne gerückt. Schon jetzt, schon in der Gegenwart besitzen wir diese neue Weltanschauung, welche neue Stimmungen in ihrem Gefolge hat, nur dass dieselbe jetzt noch nicht alle Sphären des Daseins durchdrungen hat, noch von dem weitverbreiteten Alten in ihrer Geltung und Ausbreitung gehemmt wird. Seit mehr als einem Vierteljahrhundert sucht die Zeit nach neuen Stimmungen, seit die Behaglichkeit der Restauration vernichtet wurde durch die Stürme, welche über Europa heraufzogen, seit Heine in Deutschland die hohle und gespreizte Gefühlsüberschwenglichkeit, diesen falschen Idealismus, die falsche Romantik durch seinen Spott, seine Frivolität vernichtete, um den Boden für das Neue zu bereiten. Das gesamte Empfinden ist seit dieser Zeit ein anderes geworden. Die Zurückbleibenden freilich nehmen ihren Ausgangspunkt immer noch von dem Bestehenden, wurzeln in diesem Alten, Abgelebten, und so haben wir die besprochenen traurigen Erscheinungen der deutschen Oper. Die Künstler der Zukunft dagegen finden ihren Mittelpunkt in der neuen Weltanschauung, und je entschiedener ihnen der Bruch mit der Gegenwart gelingt, mit um so grösserer Sicherheit sind sie im stande, das neue Gebäude aufzuführen. Ich habe mich in allem Bisherigem bestrebt, der grossen Vergangenheit ihr Recht angedeihen zu lassen; umsoweniger wird es jetzt befremden, wenn ich offen ausspreche, dass unsere Zeit nicht mehr ihren adäquaten Ausdruck in der klassischen Tragödie und in der klassischen Oper der Vergangenheit zu finden vermag. Schon ist ein grosser Schritt darüber hinaus geschehen, und wir sehen, wie ein neues Ideal Gestalt gewonnen hat. Natürlich ist dies zur Zeit

nur erst in einzelnen Thatsachen erkennbar, es tritt als eine Vorausnahme der Zukunft auf, weil die Wirklichkeit noch keine ihm durchgängig und vollständig entsprechende ist. Auch auf dem Gebiet der dramatischen Poesie regt sich ein neues Leben, namentlich auf dem der Oper ist eine grosse Erscheinung namhaft zu machen, der es gelungen ist, mit dem Bisherigen vollständig zu brechen, aus der gegenwärtigen Weltanschauung herauszutreten, ihren Boden im Reiche der Zukunft zu gewinnen. Dies ist, wie Sie wissen, Richard Wagner. Fragen Sie, worin die neue Richtung besteht? In allem, was ich bisher tadelnd über die Oper der neueren Zeit ausgesprochen habe, liegt schon die Andeutung dessen, was notwendig ist. Das Neue besteht nicht in einzelnen Erweiterungen und Verbesserungen, in einem Fortschritt nach einer Seite hin; die gesamte Geistesrichtung ist eine andere, und aus derselben müssen nach jeder Seite hin Umgestaltungen erfolgen. Grundbedingung aber ist, dass der Künstler aus der bisherigen beschränkten Gemütlichkeit und Bewusstlosigkeit heraustrete. Er soll wissen, dass eine neue Geisteswelt aufgegangen ist, aus der er seine Nahrung zu entnehmen hat, nicht aus dem, was um und neben ihm zusammenstürzt. Ich verlange Intelligenz; jener beschränkte Horizont, der uns so oft entgegentritt, ist nicht mehr geeignet, die Gesamtheit zu fesseln. Ich verlange, dass das Neue mit so unzweifelhafter Sicherheit in dem Künstler der Zukunft Raum gewinne, dass er alles Störende aus sich auszuscheiden vermag. Die alte Naivität ist verloren gegangen, jenes gesunde, freudige, durch Zweifel unbeirrte Schaffen, ein neuer Boden aber noch nicht gewonnen. Ich verlange, dass der Künstler der Zukunft den Prozess des Zweifels und der Unsicherheit, sowohl in künstlerischen wie in allgemein menschlichen Dingen, vollständig in sich zurückgelegt habe, wozu freilich eine lange und weit ausgreifende Entwicklung gehört, damit er durch die Reflexion hindurch und nach Beseitigung derselben zu neuer Unmittelbarkeit und Naivität zu gelangen im stande sei. Wagner liefert uns dafür ein schlagendes Beispiel. Er hat aus den Wogen des Zweifels und der Unsicherheit heraus jenes feste Land der Zukunft wieder gewonnen. Unter solchen Voraussetzungen muss der Künstler die Einsicht erlangen, dass die Oper nach jeder Seite hin einer Erneuerung bedarf, nach Form und Inhalt, nach Seite der Dichtung und der Musik.

So viel, was das Letzterwähnte betrifft, hier vorläufig und nur im Vorübergehen, zum Abschluss dieser Betrachtung. In einer späteren Vorlesung werden wir dieser grossen Umgestaltung ausschliesslich unsere Aufmerksamkeit zu widmen haben.

Es bleibt mir jetzt noch übrig, zum Abschluss dieser Betrachtung der Kunst der Ausführung, des Gesanges und der dramatischen Darstellung, der grossen Sänger und Sängerinnen in der ganzen durchlaufenen Epoche mindestens im Vorübergehen mit einigen Worten zu gedenken. Es geschah in meiner bisherigen Darstellung überhaupt nur erst zweimal, dass ich der ausführenden Kunst Erwähnung that: zuerst in der sechsten Vorlesung, in der ich die erste Entwicklung der Gesangskunst und Instrumentalvirtuosität in Italien besprach, und sodann am Schlusse der vorigen, wo ich den Streit zwischen deutscher und italienischer Gesangsweise und Gesangsmethode berührte; ich verwies am zuerst angeführten Orte ausdrücklich auf spätere Erörterungen über diesen Gegenstand. Es ist hier umsomehr der Platz für dieselben, als ich zum Schluss der heutigen Vorlesung im Uebergange zur Instrumentalmusik auch noch der Instrumentalvirtuosität dieser Zeit zu gedenken habe.

Mit dem Aufschwunge der deutschen und französischen Oper trat natürlich auch eine deutsche und französische Gesangskunst der älteren italienischen gegenüber; erfuhr doch diese selbst im Fortgang der Zeiten, namentlich seit dem Auftreten Rossini's, eine Umgestaltung. Ohne nun hier über ein Gebiet, dessen Spezialitäten mir ferner liegen, etwas Massgebendes sagen zu wollen, glaube ich doch so viel als richtig bezeichnen zu dürfen, dass die italienische Gesangsmethode das bleibende Fundament bildet, auf dem sich später, entsprechend der Eigentümlichkeit der schaffenden Kunst, gesonderte Seiten herausbildeten. Der italienische Gesang der früheren Zeit strebte jedenfalls, entsprechend dem gesamten Kunstcharakter des Landes, nach sinnlich-plastischer Schönheit. Es war die natürliche Lust am Singen, die sich hier, wie ich auch bereits einmal bemerkte, zuerst geltend machte. Vollendete technische Ausbildung, verbunden mit dem Klang schöner Stimmen, war demnach das Wesentliche. Deutschland in seinem Streben nach charakteristischem Ausdruck und höherer dramatischer Wahrheit musste auch die Darstellung vertiefen, musste auf der Grundlage der italienischen Gesangs-Technik nach vertieftem geistigen Ausdruck, nach Offenbarung des inneren Seelenlebens in Gesang und Darstellung streben. Grosse dramatische Sänger und Sängerinnen, von denen das frühere Italien kaum noch etwas wissen konnte, haben wir daher, was deutsche Kunst betrifft, namhaft zu machen, und auch jene, welche mehr in italienischer Weise der Gesangs-Bravour huldigten, waren doch genötigt, dem Sinnlichschönen des Klanges geistigen Ausdruck zuzugesellen. Die Eigentümlichkeit des französischen Wesens ist jedenfalls am

meisten in der Spieloper zur Geltung gekommen. In der grossen Oper halten die Franzosen, wie mir scheint, die Mitte zwischen Italienern und Deutschen. Ihre gesamte Darstellung ist mehr auf den Wortaccent gerichtet, mehr deklamatorisch im Gegensatz zu der, wenn auch leidenschaftlichen, doch überwiegend lyrischen Weise der italienischen Künstler; aber es fehlt ihnen die Innerlichkeit der Deutschen, und das gesamte Streben ist mehr auf äusseren Effekt gerichtet.

Was die einzelnen Namen betrifft, so muss ich mich auf eine kurze und nicht vollständige Erwähnung derselben beschränken. Denn abgesehen davon, dass eine spezielle Besprechung uns zu weit führen würde, auch selbst in jenen wenigen Fällen, wo ich aus eigener Anschauung berichten könnte, so ist überhaupt noch auf dem ganzen Gebiet viel zu wenig vorgearbeitet, als dass jetzt schon eine zusammenfassende Darstellung möglich wäre.

Als eine grosse Erscheinung im Sinne der alten italienischen Gesangskunst reicht noch in das 19te Jahrhundert zunächst die Catalani herein. Ferner sind als sehr bedeutend zu nennen die Sängerinnen Pasta, Malibran, Fodor, Grisi, Schoberlechner, die Sänger Tamburini, Rubini, Lablache u. a. In Deutschland ragen unter den Frauen hervor: die Sontag, Schechner, Milder-Hauptmann, von Fassmann, Sabine Heinefetter, Kraus-Wranitzki, Sophie Löwe, Lutzer, Carl, vor allen die Schröder-Devrient, die wohl als die grösste dramatische Sängerin Deutschlands zu betrachten ist; unter den Männern Wild, Hainzinger, Bader u. a. In Deutschland ist vielleicht die höchste Blüte des Gesanges in diese Zeit zu setzen. In gleicher Weise aber hat derselbe auch noch später die ausgezeichnetsten Repräsentanten und Repräsentantinnen aufzuweisen. Hierher gehören die Lind, Wagner, Ney, Hasselt-Barth, Bury, die Sänger Mantius, Staudigl, Pischek, Tichatschek, Mitterwurzer, Götze, v. Milde u. a.; in den Wagner'schen Partien, um das sogleich hier beizufügen, ausser mehreren soeben schon Genannten Frau v. Milde, Frau Meyer-Dustmann, der Sänger Niemann u. a. Was Italien und Frankreich betrifft, so sind ferner, teils noch aus älterer Zeit, den schon Genannten beizuzählen, teils aus der späteren als hervorragend zu erwähnen: die Sängerinnen Ungher, Viardot-Garcia, Cruvelli, Alboni, die Sänger Moriani, Mario, Duprez, Roger u. a.

Ich habe in der Aufzählung, wie Sie bemerkt haben werden, keine bestimmte Ordnung befolgt; bei dem Mangel an Vorarbeiten würde es zu weit führen und der dazu erforderliche Aufwand an Zeit nicht im Verhältnis stehen zu den Zwecken, welche wir hier verfolgen, wenn wir versuchen wollten, genauer die Zeitabschnitte, in welche die Hauptleistungen der genannten Künstler und Künstlerinnen fallen, festzustellen. Auf den Streit innerhalb der Lehre, auf die Methodik der Gesangskunst im Hinblick auf die verschiedenen Schulen, werde ich zu sprechen kommen, wenn ich die Bestrebungen auf dem Gebiete der Kunstpädagogik zu behandeln habe.

Das dritte grosse Gebiet der neueren Tonkunst, das der Instrumentalmusik, ist allein noch übrig für die Betrachtung, und hier ist noch einiges Frühere nachzuholen, bevor wir der neueren Zeit ausschliesslich unsere Aufmerksamkeit widmen können. Es sind zunächst die Konsequenzen der Mozart'schen Richtung, die wir zu betrachten haben, um damit die bis jetzt besprochene Epoche abzuschliessen, und da es sich hier zugleich um Virtuosenleistungen handelt, so ist dies auch der passendste Ort, um den vorhin schon erwähnten Betrachtungen über die Kunst der Ausführung eine Stelle einzuräumen. Mit Beginn der nächsten Vorlesung sodann wird auch meine Darstellungsweise wieder die frühere. Wir verfolgen den Gang der Entwicklung wieder an den Hauptträgern derselben, wie es bis vor kurzem der Fall war, an den einzelnen Persönlichkeiten; nur hier, wo es sich um die nächsten Folgerungen aus dem Kunstschaffen des grossen Wiener Triumvirats handelt, erschien es übersichtlicher, die Gattungen zu trennen und gesondert ins Auge zu fassen. Natürlich ist diese Wendung nicht so zu verstehen, als ob nach dem Abschluss des heute noch Darzustellenden eine völlig neue Epoche ihren Anfang nehme; auch die Künstler, die ich Ihnen in der nächsten Vorlesung vorzuführen habe, Schubert, Mendelssohn, Schumann u. a., stehen wesentlich unter dem Einfluss des Vorausgegangenen: es ist die Beethoven'sche Schule im Unterschied von der jetzt vorzugsweise betrachteten Mozart's, welche sie repräsentieren. Weiterhin aber, bei Wagner und Liszt, sind es doch entschieden neue Grundlagen und Zielpunkte des Schaffens, welche wir vor uns haben; eine neue Epoche der Tonkunst nimmt ihren Anfang, und weil jene vorhin genannten, ihnen vorausgegangenen Künstler den Uebergang vermitteln, so ist am passendsten der neue Abschnitt mit ihnen zu beginnen.

Auf dem Gebiet der Oper wurde durch Mozart das Höchste geleistet und wir sehen daher hier einen Stillstand und die Ausbreitung des Errungenen in den umfassendsten, jetzt zuletzt besprochenen Schulen. In der Instrumentalmusik sollte das Grösste noch geschaffen werden, und es war daher natürlich, wenn ein rascher Fortgang nach diesem Ziele hin stattfand, und jene Künstler, welche Haydn und Mozart zunächst sich angeschlossen haben, bald der Vergessenheit anheimfielen. Nur der Vollständigkeit wegen erwähne ich daher Namen wie Rosetti, Pleyel, Gyrowetz, Wranitzky, Hoffmeister, die sich namentlich Haydn angeschlossen haben. Das vorübergehende Verdienst dieser Männer bestand darin, die Instrumentalmusik in Deutschland populär gemacht, den Dilettanten nahe gerückt zu haben. Unter den Mozart näher stehenden Komponisten sind insbesondere F. E. Fesca und A. Romberg zu nennen. Der Grund, dass dieser Künstlerkreis, nachdem er momentan einer grossen Beliebtheit sich erfreut hatte, schnell verdrängt wurde, lag in dem Auftreten Beethoven's. Was Mozart in der Oper war, das wurde Beethoven in der Instrumentalmusik. In Bezug auf die letztere zeigt sich demnach erst bei diesem ein ähnlicher Stillstand, wie bei Mozart in der Oper und die Ausbreitung des Errungenen in neuester Zeit. Lediglich zwei, allerdings auch viel bedeutendere Instrumentalkomponisten, welche, freilich nur im weiteren Sinne, jenem Kreise noch beigezählt werden können, reichen in die Gegenwart hinein: G. Onslow und L. Spohr. In Frankreich ist allein Méhul in dieser Epoche von hervorstechender Bedeutung.

Ausschliesslich auf dem Gebiet der Pianofortemusik hat Mozart eine auch in ihren älteren Erzeugnissen zum Teil noch fortlebende Schule hervorgerufen. Dies Gebiet erscheint durch einen zahlreichen Künstlerkreis, zunächst durch die Schule, welche unter dem Namen der Wiener bekannt ist, vertreten. Ihren Glanzpunkt erreichte dieselbe bekanntlich durch Hummel und Moscheles. J. N. Hummel, geboren 1778 zu Pressburg, gestorben 1837 in Weimar, steht vollständig auf Mozart'schem Standpunkt, es ist derselbe Inhalt, wie bei jenem, den er zur Darstellung gebracht hat, auch die Form ist dieselbe, aber er hat die Behandlung des Instruments wesentlich gesteigert und allen Glanz der Virtuosität entfaltet, sodass wir schon hier fast ein einseitiges Hervortreten derselben erblicken. Als Komponist ist er der bedeutendste der Schule. Seine Phantasie in Es-dur z. B. ist ein Meisterwerk von bleibender Bedeutung. Sein Spiel war höchst sauber und korrekt, Fülle des Tones besass er keineswegs. Diese

Sauberkeit und Akkuratesse, verbunden mit geistiger Belebung der Darstellung im grossen und ganzen, erscheint als seine Eigentümlichkeit. Moscheles, 1794 zu Prag geboren und 1870 in Leipzig gestorben, gehört ebenfalls entschieden dieser Richtung an, ist aber moderner in Komposition und Spiel. Es charakterisiert ihn zunächst eine gesteigerte Bravour, sein Spiel neigt sich dem Zierlichen, Eleganten zu, bei aller Festigkeit und Solidität. In seinen Meister-Etuden zeigt er eine moderne Wendung, indem er charakteristischem, bestimmtem Ausdruck zustrebt, darin kleine Charakterbilder giebt. In der Darstellung eines bis ins Detail nuanzierten Vortrags besteht, so scheint es mir, sein grosser Fortschritt über Hummel hinaus. Von Moscheles an datieren alle die Künste des Vortrags, welche durch verschiedenen Anschlag erreicht werden, während dort bei Hummel Mannigfaltigkeit des Anschlags noch gänzlich fehlt. Durch die Werke für den Zweck der Ausbildung im höheren Pianofortespiel überragt Moscheles seinen Vorgänger bedeutend; er hat grosse Verdienste in dieser Beziehung und ist hierin von nachhaltiger Bedeutung; in ihm erscheint die Kunst des Spiels schon so weit entwickelt, dass sie Gegenstand geordneter Lehre zu werden vermag. — Später sank diese Schule und hat sich dann mehr und mehr ausgelebt. Das sinnliche, rein äusserliche Element, welches bei Mozart im schönsten Gleichgewicht mit dem Idealen steht, bei Hummel und Moscheles, namentlich bei dem ersteren, noch immer durch dasselbe gebändigt erscheint, macht sich selbstständig und unabhängig geltend, und so haben wir die schon früher berührte Erscheinung, dass unsere Kunst nach dieser Seite hin in inhaltslosen, leeren Aeusserlichkeiten sich verflachte. C. Czerny (1791—1857) ist neben vielen anderen als ein Hauptrepräsentant des Verfalls zu betrachten, obschon derselbe zugleich als Lehrer und Methodiker sich wesentliche Verdienste erworben hat; seine Studienwerke sind für die Ausbildung der Klaviertechnik beinahe unentbehrlich geworden. Aus der Zeit unmittelbar nach Mozart ist Wölfl als derjenige zu nennen, bei dem ziemlich zuerst die Virtuosität als Selbstzweck auftritt. In seinen Variationen über „Freut euch des Lebens", auch unter dem Titel „Non plus ultra" bekannt, hat er eine Menge von Schwierigkeiten gehäuft, lediglich in der Absicht, technische Brillanz zu erzielen. Wölfl war aber bei alledem ein gediegenes Talent; er wird noch jetzt genannt als der Rival Beethoven's im Pianofortespiel aus der Zeit des ersten Auftretens desselben in Wien. Beide, Beethoven in seiner früheren Epoche und Wölfl, sind überhaupt die ersten Vertreter der

Wiener Schule unmittelbar nach Mozart. Wichtig für die Entwicklung des Pianofortespiels ist auch Steibelt — der Czerny seiner Zeit, ein hervorstechendes Talent wie dieser, indes auch wie dieser überwiegend dem Aeusserlichen zugewandt, — durch seine trefflichen Etuden, welche bekannter zu sein verdienen, als sie es sind. Steibelt bezeichnet in jener Zeit das Verhältnis einer glänzenden, talentvollen, aber nicht von Charlatanerie freien Virtuosität gegenüber dem echten Künstlertum. Nicht ohne Einfluss ist auch A. E. Müller gewesen, dessen „Capricen“ noch jetzt die Beachtung der Pianofortespieler verdienen. Auch J. W. Tomaschek, A. Schmitt sind, neben anderen, namentlich noch anzuführen. Ausgezeichnet als Komponist für Pianoforte und von Einfluss auf die Entwicklung der Technik war ferner C. M. von Weber.*)

Ebenfalls unter dem Einflusse Haydn's und Mozart's hat die zweite grosse Schule von Pianofortekomponisten und Virtuosen gestanden, deren Haupt und unmittelbarer Gründer Clementi war, sodass wir diesen Künstlerkreis mit dem Namen der Clementi'schen Schule bezeichnen können. Bei aller Verwandtschaft indes sind auch grosse Verschiedenheiten nicht zu übersehen, und so erscheint es gerechtfertigt, wenn diesen Männern eine getrennte Stellung gegeben wird. Von grossem Einfluss auf Spiel und Komposition war die Verschiedenheit der Instrumente, deren beide Schulen sich bedienten, die Verschiedenheit der Wiener und englischen Pianofortes. Die leichtere Spielart der ersteren, der mehr kurze und spitze Ton begünstigt ein leichtes, elegantes, bravourmässiges Spiel. Das einseitige Hervortreten der Virtuosität war eine notwendige Folge, und hieran schloss sich, ebenfalls naturgemäss, ein überwiegend auf Effekt gerichtetes Streben. Der vollere Ton und die schwerere Behandlung der Instrumente mit englischer Mechanik dagegen drängte auf eine mehr gehaltene, ernste, grossartige Richtung hin, in Komposition und Spiel. Mehr zwar, als die ersten Wiener Meister, nehmen Clementi und Cramer von dem Instrument ihren Ausgangspunkt; es gestaltet sich hier alles sogleich instrumentgemässer, die Erfindung selbst ist durch die Natur des Instruments bestimmt, während bei Haydn, Mozart, Beethoven der Gedanke überwiegt, abgesehen von seiner Erscheinung auf dem Instrument. Wenn wir aber in der Wiener Schule die anfängliche Herrschaft des Gedankens später in ihr Gegenteil, die leerste Aeusserlichkeit, umschlagen

*) Vergl. 18. Vorlesung.

sehen, so zeigt sich bei den Männern der Clementi'schen Schule mehr eine ruhige, sich gleichbleibende Haltung, eine Bewahrung des gleich anfänglich ausgesprochenen Charakters. Wir haben daher hier, ich möchte sagen, ein altertümlicheres Element vor uns, insbesondere nicht das so überwiegend hervortretende Effektstreben, wie bei den Wienern. Die beiden ersten Künstler dieser Schule, Clementi und Cramer, habe ich schon genannt. Beide sind insbesondere ausgezeichnet durch ihre Etudenwerke. Clementi's „Gradus ad Parnassum" und Cramer's „Etuden" sind Epoche machend in der Geschichte des Pianofortespiels, sie bilden noch heute die unerlässliche Grundlage für ein gründliches Studium. Geistvoll und gediegen als Komponist zeigt sich Ludwig Berger, nach dieser Seite hin die hervorragendste Erscheinung der Schule. Berger stand zur Zeit seiner Entwicklung wesentlich unter Clementi's Einfluss. Im Jahre 1804 machte er des letzteren Bekanntschaft in Berlin und begleitete denselben auf einer Reise nach Russland, zu der sich noch ein dritter Genosse, der Hoforganist Alex. Klengel in Dresden, — nachmals der bedeutendste Kontrapunktist der Schule, dessen grosses Fugenwerk bei Breitkopf und Härtel in Leipzig erschienen ist, — gesellte. Berger gehört zu den vorzüglichsten Komponisten für Pianoforte. Seine beiden Variationenwerke sind dem Trefflichsten beizuzählen, was wir in dieser Gattung besitzen; auch seine Sonaten sind mit Auszeichnung zu nennen, und es ist nur die grenzenlose Oberflächlichkeit in der Ausbildung unserer jungen Pianofortespieler, wenn diese mit jenen Werken, sowie überhaupt mit der grossen und reichen Pianofortelitteratur, nicht vertraut sind. Leider wurde Berger's künstlerische Thätigkeit gelähmt durch eine unheilvolle Hypochondrie, welche sein ganzes späteres Leben verdüsterte. Der grösste Pianofortespieler dieser Schule war John Field, bekannt auch als Komponist durch seine allgemein beliebten Notturnos. Field ist in vielfacher Hinsicht Gegensatz zu Berger. Wenn jener in seiner Kunst mehr einem abstrakten Spiritualismus huldigt, so ist bei diesem dagegen überall blühendes, warmes Leben und eine Fülle künstlerischer, schöner Sinnlichkeit. Berger offenbart Geist, Field Gemüt, jener Bewusstsein, Verstand, dieser bewusstlose, anmutigtändelnde Naivität. Field's Spiel war von seinen Kompositionen unzertrennlich, die Ausführung gab jenen erst ihre Vollendung. Die höchste Reinheit und Deutlichkeit der Passagen, ein meisterhafter Anschlag, unübertreffliche Verteilung von Licht und Schatten, dabei Abwesenheit aller prunkenden und kokettierenden

Manieren, wahre Empfindung, diese Eigenschaften kann man als die hervorstechendsten seines Spieles bezeichnen. In diesem Zusammenhange sind ferner Dussek und Prinz Louis Ferdinand von Preussen zu nennen, obschon beide nicht so entschieden, wie die vorher Genannten, der Schule angehören. Eine strenge Trennung und Sonderung ist überhaupt nicht durchzuführen, wir sehen vielfach wechselseitige Einwirkungen, bis endlich in späterer Zeit die Unterschiede sich ganz verwischen. Dussek und Prinz Louis sind wesentlich zusammen zu betrachten; beide verfolgten dieselbe Richtung, beide standen im Leben und in der Kunst einander nahe, förderten einander, und sind als Geistesverwandte zu bezeichnen. Beider Geistesrichtung ist eine sehr einseitige; grossartige Sentimentalität ist der vorwaltende Charakterzug, aber beide haben in dieser beschränkteren Sphäre Ausgezeichnetes geleistet. Ich erinnere hier an des Prinzen F-Moll-Quartett und an Dussek's „Elegie" auf den Tod des Prinzen, sein Quintett in F-Moll u. s. w. Endlich ist noch als der letzte Repräsentant dieser Schule — wenn man nicht Mendelssohn und Taubert als Schüler Berger's ebenfalls hier erwähnen will — Carl Mayer zu nennen. Dieser indes, in seinen früheren Werken nicht ohne Bedeutung für Pianofortekomposition und -Spiel, hat sich später gänzlich der Mode ergeben, seine Vergangenheit verleugnend.

Durch Clementi, Dussek, Steibelt hatte sich auch in Paris eine Schule der Pianofortekomposition und des Spiels gebildet. Die späteren Repräsentanten derselben wurden Zimmermann, Kalkbrenner, Herz u. a. Diese Männer indes bezeichnen, wie Czerny in Deutschland, schon die Stufe des Verfalls. Von italienischen Künstlern aus dieser Zeit ist vorzugsweise nur F. Pollini als Virtuos wie auch als Komponist für Pianoforte zu nennen. Die Kompositionen desselben sind in Paris, bei Breitkopf und Härtel in Leipzig und bei Ricordi in Mailand erschienen.

Das ist die reiche und umfassende Entwicklung, welche von Mozart ihren Ausgangspunkt genommen hat; stehen auch nicht alle die Genannten diesem Haupt der Schule gleich nahe, so ist doch, sobald es sich nur um die allgemeinste Gruppierung handelt, Mozart als Mittelpunkt zu betrachten.

Ueberhaupt gelangte die Kunst der Ausführung als ein in sich abgeschlossenes, selbständiges Gebiet in dieser Epoche zur Geltung. Früher gab es, wie Sie wissen, nur ein Instrument, dessen Behandlung schon zu gesteigerter Vollkommenheit gediehen war, die Orgel;

in Italien aber war es der Gesang, welcher, wie bereits dargestellt, zuerst zu höherer Blüte gelangte. Später, im 18ten Jahrhundert, sehen wir sodann die Violine und das Pianoforte in ihrer Behandlung schon hoch gesteigert, und endlich waren es die anderen Orchesterinstrumente, welche nach und nach diesem ersten Aufschwung folgten. Die ersten grossen Geiger Italiens habe ich früher schon erwähnt. Tartini erscheint als der Begründer des höheren Virtuosentums. Ihm folgte Viotti, an den sich die französische Schule, repräsentiert durch Rode, Kreutzer, Baillot und Lafont, anschloss. Auch Deutschland trat jetzt selbständig auf, vertreten durch Spohr, welcher eine umfassende Schule gründete. Neben ihm sind aus derselben und etwas späterer Zeit Mayseder, Maurer, Molique, Kalliwoda, Lipinski, sowie der Norweger Ole Bull u. a. zu nennen. Als Repräsentanten der übrigen Orchesterinstrumente mögen beispielsweise hier erwähnt werden: B. Romberg — Violoncell; Fürstenau — Flöte; Bärmann, Hermstedt, Iwan-Müller — Klarinette; die Familie Schunke — Horn; Queisser, Belcke — Posaune.

Wir stehen hiermit am Schlusse der älteren Epoche, die sich in den eben besprochenen Erscheinungen bis ungefähr zum Jahre 1830, in den Ausgängen der Oper aber noch drei Jahrzehnte weiter (d. h. der Zeit, nicht ihrem geistigen Inhalte nach) erstreckt, und wir haben jetzt nur noch, wie vorhin bereits bemerkt wurde, der ausführenden Kunst im allgemeinen, ihrer Bedeutung überhaupt, ihrer Stellung zur schaffenden, eine etwas näher eingehende Betrachtung zu widmen. Die Kunst der Ausführung verdient umsomehr eine solche Besprechung, als die Ansichten über dieselbe noch immer sehr schwankend sind. Dieselbe ist wichtiger, als wenigstens ein Teil der Musiker und der Kunstfreunde zuzugeben geneigt ist, ihre Stellung im Gesamtbereiche der Musik eine bei weitem höhere, als die Vertreter jener Ansicht zugeben zu dürfen glauben. Allerdings haben Gesangs- und Instrumentalvirtuosität schon seit Jahrhunderten glänzende Triumphe gefeiert, und im Laufe der Zeit ein immer grösseres Terrain erobert, sodass es beim ersten Blick vielleicht seltsam erscheint, wie ich von einer nicht ausreichenden Anerkennung derselben sprechen kann. Demgegenüber indes ist zu sagen, dass es immer eine Partei gegeben hat, welche die Virtuosität als ein Unglück für die Kunst, als einen Krebsschaden derselben, mindestens als etwas sehr Geringfügiges, mit der Thätigkeit der Komponisten gar nicht zu Vergleichendes, anzusehen gewohnt war. Die sogenannten ernsten, soliden Musiker namentlich

gehören hierher, und unter den Kunstfreunden finden sich derartige Gegner vorzugsweise an kleineren Orten. Die deutschen Mittelstädte sind bei uns die eigentlichen Bewahrerinnen des Tüchtigen und Soliden, des künstlerischen Ernstes, aber sie können ein gewisses hausbackenes Element, eine gewisse Dürftigkeit der Phantasie nicht bemeistern. Man mochte daher an kleineren Orten von diesem Flitter und Tand der Virtuosität nichts wissen und beklagte sie als eine Herabwürdigung der Kunst. Was die sogenannten soliden Musiker betrifft, so bewegen sich diese meist in kleinbürgerlichen Kreisen, und konzentrieren sich mehr auf ihre innere, oftmals bedeutende Welt, für die es ihnen aber an entsprechenden Ausdrucksmitteln fehlt. Sie können sich nicht bis zu der Abgeschliffenheit, nicht zu dem Glanz und der Feinheit im Aeusseren sowohl als im Inneren, nicht bis zu der Gewandtheit und Beweglichkeit der Phantasie durcharbeiten, die die Virtuosität zur Voraussetzung hat. So fühlen sich dieselben von einem ernsten, würdigen Inhalt erfüllt, und dies Bewusstsein stimmt sie oppositionell, aber es mangelt ihnen die geistige Frische, welche notwendig ist, um den Wert des virtuosen Elements würdigen zu können. Auch der ausführende Künstler besitzt selbständige Produktivität. Infolge dieses Umstandes vermag derselbe selbst dem Schaffenden hilfreiche Dienste zu leisten, sowie er es überhaupt ist, der in der Tonkunst vor dem Vertrocknen und Verknöchern schützt und die Phantasie befruchtet. Der Umstand, dass die Virtuosität mehr noch als die schaffende Kunst Ausdruck der Mode ist, verleiht ihr den Charakter steter Beweglichkeit, unaufhaltsamer Steigerung. Am treffendsten ist diese grosse Seite der Kunst der Ausführung, die Seite unmittelbarer Beweglichkeit, von Hegel erkannt worden, und ich erlaube mir deshalb, die betreffende Stelle aus seiner Aesthetik Ihnen anzuführen. „Noch aus meiner Jugend her,“ sagt Hegel, „entsinne ich mich eines Virtuosen auf der Guitarre, der sich für dieses geringe Instrument geschmackloser Weise grosse Schlachtmusiken komponiert hatte. Er war, glaub' ich, seines Handwerks ein Leineweber, und wenn man mit ihm sprach, ein stiller, bewusstloser Mensch. Geriet er aber ins Spielen, so vergass man das Geschmacklose der Komposition, wie er sich selbst vergass und wundersame Wirkungen hervorbrachte, weil er in sein Instrument seine ganze Seele hineinlegte, die gleichsam keine höhere Exekution kannte, als die, in diesen Tönen sich erklingen zu lassen. Solche Virtuosität beweist, wo sie zu ihrem Gipfelpunkt gelangt, nicht nur die erstaunungswürdige Herrschaft über das Aeussere, sondern kehrt nun auch die innere, ungebundene Freiheit heraus, indem sie sich

in scheinbar unausführbaren Schwierigkeiten spielend überbietet, in Künstlichkeiten ausschweift, mit Unterbrechungen, Einfällen in witziger Laune überraschend scherzt und in originellen Erfindungen selbst das Barocke geniessbar macht. Denn ein dürftiger Kopf kann keine originellen Kunststücke hervorbringen, bei genialen Künstlern aber beweisen dieselben die unglaubliche Meisterschaft in ihrem und über ihr Instrument, dessen Beschränktheit die Virtuosität zu überwinden weiss und hin und wieder zu dem verwegenen Beleg dieses Sieges ganz andere Klangarten fremder Instrumente durchlaufen kann. In dieser Art der Ausübung geniessen wir die höchste musikalische Lebendigkeit, das wundervolle Geheimnis, dass ein äusseres Werkzeug zum vollkommen beseelten Organ wird, und haben zugleich das innerliche Konzipieren wie die Ausführung der genialen Phantasie in augenblicklichster Durchdringung und verschwindendstem Leben blitzähnlich vor uns.“ In ähnlicher Weise, dass nämlich zu echt künstlerischer Ausführung mehr gehört, als man gewöhnlich glaubt, hat sich auch L i s z t in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“ ausgesprochen. Geht er auch, meiner Ansicht nach, etwas zu weit, wenn er gar keinen Unterschied zwischen ausführender und schaffender Kunst gelten lassen will, wenn er die erstere mit der letzteren völlig auf eine Linie stellt, so ist seine Ansicht jedenfalls doch die um vieles berechtigtere, im Vergleich mit der gegenüberstehenden. Ich bezeichnete im allgemeinen die kleineren Städte als den Herd der Opposition gegen die Kunst der Ausführung. Betrachten wir dagegen die grösseren Städte. Diese verfallen leicht in das Haltungslose, Frivole, Launisch-Wechselvolle, aber sie sind geistig belebter und geben der Phantasie mehr Nahrung. Die Virtuosität fand daher hier zunächst den günstigsten Boden, und die Künstler, welche in grossen Städten leben, sind daher auch in der Regel vorurteilsfreier in ihrer Beurteilung dieser Seite der Kunst. Eine ernstere Richtung schüttet leicht das Kind mit dem Bade aus, verkennt, dass solche Beweglichkeit und Frische für das Gedeihen der Kunst selbst notwendig ist. Das Verderbliche liegt allein in einem selbständigen Sichgeltendmachen der Kunst des Ausführenden. In diesem Falle freilich ist die Gefahr der Abirrung von dem wahren Ziele sogleich vorhanden. Das letztere ist allerdings in neuerer Zeit oft der Fall gewesen, und es erklärt sich hieraus zum Teil die Abneigung der ernster Gesinnten, es erklärt sich auch, wie es möglich war, dass die Bewegungen vom Jahre 1848, die ernstere, sittlich gehobene Stimmung, die sie im Gefolge hatten, so schnell eine Aenderung herbeiführen, momentan die Neigung für Genüsse,

wie sie die ausführenden Künstler bieten, beim Publikum ganz verdrängen konnten. Ebensowenig ferner, als ich die bezeichnete Verirrung in Schutz nehmen will, ist es, beiläufig erwähnt, meine Absicht, indem ich das Wort ergriffen habe, für eine würdigere Ansicht von der Virtuosität und als Verteidiger derselben aufgetreten bin, das Treiben jener jungen Künstler, namentlich der Pianisten, gut zu heissen, welche nichts thun, als aus einer Soirée in die andere zu eilen, und ihre selbstgemachten Trivialitäten oder die ihrer Gesinnungsgenossen abzuhämmern. Diese liefern in der That das beklagenswerteste Bild. Sie sind als Virtuosen nicht hervorstechend, sie sind nicht im stande, die Koryphäen des Spiels zu überbieten, und zugleich taugen sie als Musiker nichts. Eine würdige Aufgabe wäre es, wenn diese Pianisten sich mit der grossen, reichen Pianofortelitteratur in ihrem ganzen Umfange beschäftigen wollten, den Sinn und die Empfänglichkeit für diese Werke im Publikum zu erwecken strebten, wenn sie sich zu Pädagogen bildeten, um als musikalische Erzieher aufzutreten. Statt dessen aber sind sie gar nicht mehr im stande, die älteren Meisterwerke zu spielen, und was den Unterricht betrifft, so vermögen sie nur abzurichten, wie sie abgerichtet worden sind.

Doch dies beiläufig.

Ich gedachte soeben, trotz aller Anerkennung des Berechtigten in dem Wesen des Virtuosentums, des Verderblichen, das in einem selbständigen Sichgeltendmachen der Leistungen desselben liegt. Dies insbesondere ist ein Punkt fortwährender Unklarheit, und es verlangt derselbe demzufolge noch eine nähere Erwägung. Noch immer ist man nicht zu einer vollständigen, allseitigen Würdigung durchgedrungen, noch immer gilt es, ein Ueberbleibsel jener bezeichneten früheren Ansicht zu beseitigen. Wohl lässt man sich die musikalische Virtuosität als etwas künstlerisch Berechtigtes gefallen, aber man ist der Meinung, dass dieselbe nur in guten Kompositionen wahrhaft zur Geltung kommen könne, dass in der Ausführung klassischer Tondichtungen gerade die höchste Kunst des Virtuosen sich zeigen könne. Ohne alle Widerrede wohnt jedenfalls einer solchen Auffassung eine grosse Berechtigung inne; näher betrachtet aber ist dieselbe nicht frei von Einseitigkeit. In der Kunst der Ausführung tritt, nach Hegel, wie bemerkt, die Persönlichkeit des Künstlers selbst unmittelbar in das Bereich der Kunst ein; sie ist es, welche die unmittelbare, augenblickliche Gewalt der Tonkunst am eindringlichsten veranschaulicht. Und die Erfahrung bestätigt dies. Konzerte, in denen diese Seite gar

nicht vertreten ist, haben auf die Dauer, d. h. in einem ganzen Cyklus, etwas Monotones, wenn man auch ohne weiteres zugestehen kann, dass das Gegenteil, Konzerte, in denen dieselbe das Uebergewicht hat, nicht eine so nachhaltige Wirkung äussern, nicht diesen höchsten künstlerischen Eindruck zum Resultat haben, als jene, und in ihrem Wert deshalb tiefer stehen. Zur Totalität der Kunst aber gehört dieselbe unbedingt, sodass man sie, ohne sich einer Einseitigkeit schuldig zu machen, nicht ausschliessen darf. Wenn es nun bei klassischen Kompositionen vorzugsweise darauf ankommt, die Sache darzustellen, wenn es Hauptaufgabe für den Ausführenden ist, darin mit seiner Persönlichkeit aufzugehen, so erhellt, wie derselbe sich selbst und seine künstlerische Eigentümlichkeit dort unmittelbar weniger zur Geltung bringen kann. Wie aber die Virtuosität überhaupt das subjektive Moment vertritt, das der unmittelbaren Lebendigkeit, der sich objektiver haltenden, im engeren Sinne schaffenden Kunst gegenüber, so folgt daraus, dass derselben zur vollen Entfaltung in dieser ihrer Eigentümlichkeit der hinreichende Raum gegeben, dass sie bis in ihre letzten Konsequenzen verfolgt werden muss. Der Darstellende muss Gelegenheit haben, auch seine Subjektivität im vollsten Masse zu bethätigen, was bei einer klassischen Komposition, wo er nur an die Sache sich hinzugeben hat, nicht in dem Grade der Fall sein kann. Es ergiebt sich hieraus die Berechtigung der an Kunstwert geringeren Kompositionen, es ergiebt sich, wie dem Virtuosen der Vortrag derselben gestattet werden muss, wenn es sich darum handelt, alle berechtigten Seiten der Kunst zur Geltung zu bringen. Ein zweiter Bestimmungsgrund dafür liegt ferner auch darin, dass ohne Virtuosenkompositionen der schaffenden Kunst nicht die hinreichenden Mittel zur Darstellung geboten werden. Will man dem Virtuosen wehren, Kunststücke auszusinnen, so wird sehr bald der schaffende Künstler auf das Hergebrachte in den Mitteln des Ausdrucks sich beschränkt sehen. Diese letzteren zu erweitern, ist eine gesonderte Thätigkeit für sich, die beim Schaffen im engeren Sinne nicht in Betracht kommen kann. Hier sollen dieselben bereits vorhanden sein, nicht erst errungen werden müssen. Die Kunst der Ausführung kulminiert daher nach zwei Seiten, im Aufgehen in einem grösseren Kunstwerke und im Sichselbstgeben des Virtuosen. Ohne selbständiges Sichergehen des letzteren kann man auch das andere Moment, das Aufgehen desselben in einem klassischen Kunstwerk, nicht haben, mindestens nicht im hohen, eminenten Sinne und in vollendeter Weise. Wie also die Ausführung überhaupt die Seite der unmittelbaren Leben-

digkeit vertritt, der Kunst an sich gegenüber, so vertritt innerhalb dieses Bereiches der Exekution wieder das Sichgeben des Virtuosen in höherer Potenz gerade dieses Moment der Subjektivität, gegenüber der Hingabe an die Sache, an das klassische Werk eines schaffenden Künstlers, und findet darin, in dieser konsequenten Fortführung des Prinzips bis zur Spitze, seine Rechtfertigung. Hier sind also auch geringere Kompositionen am Ort, ja sie müssen oft gering sein, wenn dem Ausführenden der erforderliche Spielraum gewährt werden soll, und die notwendige Voraussetzung dabei ist nur die, dass derartiges mit wirklich grosser Virtuosität dargestellt wird; denn Schlechtes schlecht dargestellt ist das Miserabelste, was man haben kann. Nach den gegebenen Bestimmungen ist demnach die gewöhnliche weitverbreitete Ansicht zu berichtigen. Es ist Philistertum, wenn auch wohlgemeintes, das Terrain, auf dem sich der Virtuos bewegen muss, in der angedeuteten Weise beschränken zu wollen; man beschneidet ihm damit die Flügel. Ausschliesslich mit klassischen Kompositionen vermag derselbe nicht in wünschenswertem Grade zu wirken; er muss allseitig sich ausbreiten dürfen, um schliesslich auch das von jenen Rigoristen Gewünschte, einseitig als Spitze der Ausführung Bezeichnete, in vollem Masse gewähren zu können.*)

Damit kann ich die heutige Vorlesung beenden. Nur wenige Worte gestatten Sie mir noch zum Abschluss des Gegebenen. In der bis jetzt besprochenen Zeit geschah es, dass sich das neue Prinzip, welches seit der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts ins Leben getreten war, vollständig ausgestaltet hatte. Es ist die Arbeit der Talente, das auszubeuten und zur Geltung in weiteren Kreisen zu bringen, was durch die eine Epoche beherrschenden Genies zuerst hervorgerufen wird. Dies sehen wir jetzt vollbracht. Die Befreiung von der Kirche war eine vollendete Thatsache, der Sieg des weltlichen Elements entschieden: gegenüber der früheren Objektivität die Emanzipation des Subjekts, die Entfesselung der Phantasie, gegenüber der überwiegenden Verständigkeit im 18ten Jahrhundert eine Zeit der Romantik, des Kunstenthusiasmus, der Schwärmerei des Gefühls; das moderne Künstlertum, basiert auf die Selbständigkeit der Individualität, war zur Herrschaft gelangt. Eine wirklich künstlerische Auffassung hatte Raum gewonnen, ein geistvolleres Element war in die Massen gedrungen, vermittelt

---

*) Dass im übrigen Künstler ersten Ranges auch ohne besonderes Hervorheben des Technisch-Virtuosen die grössten Erfolge erzielen können, haben später H. v. Bülow, Jos. Joachim u. a. bewiesen.

durch die moderne Philosophie, die Kunstwissenschaft, sowie durch die grossen Dichter und Schriftsteller. Auch der Tonkunst war dieser Umstand zu gute gekommen, und wir sehen infolge desselben nun erst eine tiefer eingehende Würdigung jener Meister, welche an der Spitze dieser Zeit stehen. Entsprechend dem gesamten Umschwung können wir auch in den äusseren Verhältnissen durchgreifende Veränderungen wahrnehmen. Stehende Konzertinstitute waren errichtet worden, öffentliche Konzerte, grosse Musikaufführungen wurden mehr und mehr gebräuchlich, während früher die Ausübung der Kunst mehr auf geschlossene Kreise, die fürstliche Kammer, beschränkt war. Mehr und mehr beteiligte sich infolge davon das gesamte Publikum an der Kunst, und bessere Zustände einer neuen Zeit wurden dadurch eingeleitet.



EINUNDZWANZIGSTE VORLESUNG.



Der erneute Aufschwung der deutschen Musik in den 30er und 40er Jahren. Konzert-, Kammer- und Hausmusik als Mittelpunkt der Entwicklung. F. Ries. F. Schubert. C. Löwe. F. Mendelssohn-Bartholdy. R. Schumann. F. Chopin.

Während die französische grosse Oper mit ihrem Ruhme die Welt erfüllte, in ihrem Wesen nicht ohne Berechtigung und bedeutend durch mannigfache Steigerungen, streng genommen aber doch nur eine grossartige Verirrung, eine im innersten Kerne ungesunde, ja widerwärtige Schöpfung; während die Oper Deutschlands einen entschiedenen Rückgang zeigte, sodass nur einzelne rühmliche Ausnahmen uns hier begegnen, die italienische sich noch immer grosser Beliebtheit erfreute, trotzdem, dass auch hier der Verfall unausbleiblich war; während auf dem Gebiet der Instrumentalvirtuosität bedeutende Talente das weiter entwickelten, wozu Mozart den Grund gelegt, namentlich nach Seite der ausführenden Kunst hin, wenn auch mit der Einschränkung, dass auch hier zu Ende des besprochenen Zeitraumes bereits ein Rückgang sich eingestellt hatte: sehen wir die eigentliche schöpferische Kraft der Neuzeit, die echte künstlerische Gesinnung, auf ein Terrain beschränkt, welches, weniger der Gesamtmasse des Publikums zugänglich, nur die ernsteren Kunstfreunde, überhaupt die Gebildeteren aufnahm und versammelte. Hier war es fast ausschliesslich Deutschland, welches uns gross und bedeutend entgegentritt. Es war der Moment gekommen, wo Beethoven der eigentliche Beherrscher der musikalischen Entwicklung wurde, wo die Konsequenzen seiner Richtung gezogen werden sollten. Der tiefere deutsche Geist flüchtete sich dahin, da er in der Sphäre der Oper keine Stätte mehr fand. Im Gegensatz zu dieser sind es demnach jetzt verschiedene Gattungen der Konzert-, Kammer- und

Hausmusik, welche den weiteren Fortgang repräsentieren. Die Instrumental-, speziell die Pianofortemusik; weiter sodann auf dem Gebiet der Gesangsmusik erscheinen jetzt die Konzertkantate, das Konzertoratorium, endlich das Lied vorzugsweise auf dem Schauplatz; es ist ferner noch die darstellende Kunst, die Virtuosität und hier vorzugsweise wieder im Fache der Instrumentalmusik, speziell auf dem Pianoforte, welche in dieser neuen Epoche zur Herrschaft gelangen.

Das alles haben wir heute, sowie in der nächsten Vorlesung zu betrachten. Zuvor gestatten Sie mir jedoch einige einleitende Bemerkungen.

Die Instrumentalmusik, erwähnte ich schon einmal, als ich in der dreizehnten Vorlesung die Betrachtung dieser neuesten Kunstrichtung begann, ist ganz eigentlich das dem modernen Geiste Entsprechende. Früher war die Tonkunst gebunden an das Wort. Den freieren Regungen, welche sich Bahn brachen, der entfesselten Leidenschaft, entspricht die Instrumentalmusik, welche alledem grösseren Spielraum gestattet. Es ist bis jetzt noch nicht gelungen, den verschiedenen Formen der Instrumentalmusik durch wissenschaftliche Erkenntnis näher zu treten; in welcher Weise z. B. der Begriff der Symphonie wissenschaftlich zu erfassen ist, auf diese Frage hat man zur Zeit keine erschöpfende Antwort.*) Ausführliche Untersuchungen darüber anzustellen, ist hier nicht der Ort; so viel aber ergiebt sich ohne weiteres, dass die Tonkunst in der Instrumentalmusik die höchste Stufe der Entwicklung erstieg, dass sie in derselben, keiner anderen Kunst bedürfend, sich selbst am Tiefsten erfassend, zur vollständigsten Offenbarung ihres Wesens gelangte. Die durch das Wort nicht gebundene Musik ist die höchste, die musikalische Kunst in ihrer Reinheit. Es kann durch Verbindung mehrerer Künste zu einem Ganzen Umfassenderes erreicht werden; wollen wir Musik allein, in ihrem eigensten Wesen, so dürfen wir nur die Instrumentalmusik ins Auge fassen. Die Tonkunst überhaupt, deren Reich die innere Unendlichkeit, ist im Gegensatz zur alten, klassischen Kunst romantischer Natur. Romantisch aber in seinem allgemeinsten Sinne ist das, was entsprechend dem christlichen Standpunkt die irdischen, endlichen Schranken überfliegt, die irdischen Bedingungen negiert, wie die Dome dem Unendlichen zustrebt, im Gegensatz zur antiken Kunst,

---

*) Um die Anbahnung eines tieferen Verständnisses der musikalichen Form haben sich u. a. vornehmlich A. B. Marx (Kompositionslehre) und neuerdings H. Riemann schätzenswerte Verdienste erworben.

welche im Diesseits wurzelt, welche in das Diesseits eingeschlossen ihre Befriedigung und Vollendung findet. In einem ganz speziellen Sinne kann man die Instrumentalmusik die romantischste der Künste nennen, diejenige, welche, am meisten aller Bestimmtheit und Beschränktheit sich entäussernd, dem Unendlichen zustrebt. Sie ist die subjektivste Kunst; ihr Inhalt sind die Bewegungen der Seele an und für sich, sie ist der entsprechendste Ausdruck für diesen Aufschwung des menschlichen Inneren nach dem Unendlichen hin, die unmittelbarste Erscheinung desselben im menschlichen Inneren. So ist auch die Symphonie überwiegend lyrischen Charakters, trotz aller dramatischen Lebendigkeit im einzelnen.

An diesen Aufschwung auf dem Gebiet der Instrumentalmusik schliesst sich zugleich eine Steigerung in der Sphäre der Gesangsmusik. Alle die hier zu besprechenden Tonsetzer sind in kein näheres Verhältnis zur Oper gekommen, obschon sie sich auch in dieser Sphäre versuchten. Aber es hat bei diesen Versuchen sein Bewenden gehabt, denn es lag in der Natur ihrer Richtung, in der Eigentümlichkeit dieser Kunstentwicklung, dass sie nicht weiter zu gelangen vermochten. Der in dieser Sphäre zurückgedrängte Schaffenstrieb suchte sich neue Bahnen und offenbarte sich in Kunstformen, welche bis dahin nicht kultiviert worden waren, oder nur eine untergeordnete Bedeutung besessen hatten: in der dramatischen Kantate, im Konzertoratorium.

Das Prinzip der Gegenwart ist die auf die Spitze gestellte Subjektivität. Schon Beethoven bezeichnete ich als eine solche auf sich selbst gestellte, von dem Bestehenden losgerissene Persönlichkeit. Wir erblicken aber diese Persönlichkeit noch erfüllt von einem umfassenden, von ihr getrennten Inhalt, jenem Reichtum an Stimmungen, wie ihn kein zweiter Künstler besessen hat, und wir haben darum diese reiche Welt in seinen Kunstschöpfungen. Das Subjekt ist auf diesem Standpunkt noch eingetaucht in eine von ihm geschiedene Welt von Stimmungen, an die es sich hingiebt. In neuerer Zeit erscheint dieses Ausscheiden des Subjekts, des innersten Selbst aus der Welt der dasselbe erfüllenden Stimmungen fortgeführt bis zur Spitze und das Individuum spricht überwiegend nur noch sich selbst aus. Diese Wendung wurde zugleich die Veranlassung für die grossen Leistungen im Fache des Liedes.

Betrachten wir noch etwas näher die Entwicklung der Instrumentalmusik, so zeigt sich in dem geschichtlichen Verlauf der Fortgang von den strengen Formen des Verstandes zu freieren, der Phantasie mehr Anteil gestattenden Gebilden, Ueberwindung der

früheren logisch-verständlichen Form und Entfesselung der Phantasie, endlich die Herrschaft einer poetischen Idee, welche sich über die bloss technische Arbeit siegreich erhebt, sodass die Tonkunst mehr und mehr aus der ihr im engeren Sinne zugehörigen Sphäre, aus dem ihr zunächst eigentümlichen Kreise heraustritt, und der Schwesterkunst und ihrem Wesen zustrebt. Anfangs kommt der gesamte Kunstgeist nur in Verstandeskombinationen zur Erscheinung, später, auf den Mittelstufen, wo das Subjekt sich emanzipiert, löst sich jene Strenge in der freieren Bewegung desselben auf, so jedoch, dass beide Seiten im Gleichgewicht, gleich sehr berechtigt sich gegenüber stehen, endlich, je mehr das Individuum sich auf die Spitze stellt, tritt auch die innere geistige Bewegung desselben immer entschiedener hervor, jene logische, verständig musikalische Grundlage negierend, und zu einem Ausdrucksmittel für sich herabsetzend. Wenn auf der ersten Stufe kontrapunktische Kombinationen berufen sind, den Geist in sich aufzunehmen, und als die Haupt- und Grundformen aller Tonkunst hervortreten, wenn auf der zweiten Stufe diese sich so weit verbergen, — am vollendetsten in Mozart, — dass sie zugleich als freie Eingebung, als schöne Erfindung erscheinen, so ist auf der dritten die geistige Idee das alle Schranken Durchbrechende, was als alleinige Macht sich geltend macht. — Auch in Beziehung auf Harmonisierung ist ein entsprechender Fortgang zu bemerken. Anfangs, auf der ersten Stufe, wo der Geist noch nicht völlig der Erscheinung sich bemächtigt hat, sehen wir schroffe Accord-Verbindungen, Mangel an Glätte und sinnlichem Wohllaut. Später, auf der Stufe des Gleichgewichts des Geistigen und Stofflichen, verschwinden jene Unebenheiten, und in der immer vollkommeneren Erfassung des Materials giebt sich der Geist an die Naturgrundlage der Kunst hin, sodass beide Seiten in untrennbarer Einheit erscheinen. Auf dem letzten Standpunkt endlich erblicken wir die Verneinung jener auf der vorangegangenen sinnlichen Stufe geltenden Bedingungen. Der künstlerische Geist vermeidet die natürlichsten Verbindungen der Accorde, die trivial zu erscheinen beginnen, und erbaut auf immer schärfer eindringenden Negationen des unmittelbar zum Ausdruck sich Darbietenden sein letztes kühnes Gebäude, und wir sehen dementsprechend, wie die Theorie sich von der Aengstlichkeit früherer Regeln befreit, und — unter den Händen von Marx z. B., der hierin die Aufgabe der Zeit ergriffen hat, — statt das Ohr als höchsten Richter zu setzen, alles, was für einen bestimmten Ausdruck notwendig ist, was an sich selbst und als Einzelnes vielleicht verwerflich, der Erreichung des Hauptzweckes und der Idee

des Ganzen jedoch förderlich sein kann, erlaubt. — Was endlich, um noch ein letztes Beispiel zur Veranschaulichung des ausgesprochenen Hauptgedankens zu wählen, eine andere Seite des Technischen, die Instrumentation, betrifft, so zeigt sich auf den früheren Stufen, in Haydn's Instrumentalwerken z. B., eine nur äusserliche Verbindung oder Kontrastierung und Gegenüberstellung der verschiedenen Instrumente. Es ist der Zweck der Abwechslung, der symmetrischen Gruppierung, der Mannigfaltigkeit in der Einheit u. s. w., welcher die Anwendung der Instrumente bestimmt. Im weiteren Fortgange wird die Individualität eines jeden Instruments immer tiefer erkannt, und wir sehen daher, wie das ganze Reich derselben später einer alles gestaltenden, im Inneren jeder Schöpfung waltenden poetischen Idee dienstbar wird, wie jene frühere Aeusserlichkeit verschwindet, und das Hervortreten jedes einzelnen Werkzeuges durch den inneren Gang der Sache bedingt ist. Ueberall erblicken wir das Hinarbeiten auf eine Vertiefung des Geistes in sich selbst, die Verwendung alles Aeusserlichen zum Dienst der siegreich waltenden höheren geistigen, im Kunstwerk zur Erscheinung kommenden Idee. Was Beethoven speziell charakterisiert, ist schon vielfach ausgesprochen worden: dieses Uebergewicht des Idealen im Gegensatz zu dem Auslaufen des Mozart'schen Standpunktes in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit, die poetische Richtung, das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks, das humoristische Element, welches — um dies beiläufig zu erwähnen — von W. R. Griepenkerl in seiner Novelle „Das Musikfest oder die Beethovener“ zuerst trefflich charakterisiert wurde, wie denn überhaupt Griepenkerl in dieser Schrift, neben Schwulst und Rodomontaden, die nicht abzuleugnen sind, die ersten grossen Blicke in Beethoven's Wesen gethan hat. Zur schnelleren Erfassung des Nächstfolgenden sei hier im Vorübergehen noch einmal daran erinnert. Betrachten wir den Gang der Beethoven'schen Entwicklung, so zeigt sich ein immer entschiedeneres Hindrängen nach dem ausgesprochenen Ziele, welches in der neunten Symphonie seine Vollendung fand. Die von dem Worte befreite Instrumentalmusik suchte selbständig und innerhalb ihres eigenen Gebiets der Bestimmtheit desselben wieder nahe zu kommen. Im Zusammenhange damit erblicken wir die Richtung auf Tonmalerei. Es sind alte, pedantische Vorurteile, wenn man sich einer Malerei auf dem Gebiet der Tonkunst widersetzt, wie sie durch Beethoven zur Ausbildung gekommen ist, wenn man diese höhere, poetische Behandlung mit poesieloser Kopie der Erscheinungen verwechselt. Viel Streit ist gewesen unter den Musikern

in Bezug auf diese Erweiterung der Grenzen der Tonkunst, und die Sache konnte um so weniger zur Erledigung kommen, als jede Ansicht zu ihrer Begründung sich auf Meisterwerke berufen konnte. Man erkannte indes den durch die geschichtliche Entwicklung der Tonkunst gebotenen Gang, welcher mit Notwendigkeit nach diesem Ziele hindrängte, man verkannte, dass auch in diesen scheinbar äusserlichen Schilderungen ein Geistiges zur Erscheinung kommen konnte. Tonmalerei als eine bloss äusserliche Abzeichnung sinnlicher sowohl wie geistiger Objekte ist allerdings das Widerlichste, was man haben kann; einige Tonsetzer sind in diesen Fehler verfallen; Tonmalerei aber, welche in dem scheinbar äusserlich Entlehnten ein Innerliches, Seelisches zur Darstellung bringt, wie wir dies bei Beethoven und seinen grossen Nachfolgern sehen, ist nicht bloss etwas Berechtigtes, ist in der That ein Fortschritt.

Das sind die charakteristischen Merkmale für jene Epoche deutscher Musik, in die wir jetzt eintreten. Seit dem Jahre 1830 — wie gesagt — erblicken wir diese neue Wendung unter dem mächtiger hervortretenden Einfluss Beethoven's. Die universelle Richtung Mozart's hatte sich allmählich ausgelebt, jene Zeit, wo Deutschland, Italien und Frankreich in ihrer Entwicklung Hand in Hand gingen. Die deutsche Tonkunst nimmt mehr und mehr eine nationale Richtung, und das Ausland, nicht mehr beeinflusst von Deutschland, tritt dieser Richtung äusserlich und feindlich gegenüber.

Wir folgen jetzt wieder dem Gange der Erscheinungen.

Der einzige persönliche Schüler Beethoven's (mit Ausnahme des Erzherzogs Rudolph) war Ferd. Ries, geboren zu Bonn am 28. November 1784, gestorben am 13. Januar 1838. (Der Unterricht erstreckte sich überdies nur auf das Klavierspiel.) Diese persönliche Seite ist aber auch hier die hervorstechendste. Um seinem Meister geistig nahe zu stehen, war Ries nicht ausreichend genug begabt. Er ist ein trefflicher Künstler und hat namentlich auf dem Gebiet der Pianofortemusik, wie ich auch schon einmal erwähnte, Gutes geleistet; im ganzen zeigt er sich zu sehr als Nachahmer, um auf den Ruhm selbständiger Fortbildung der Kunst Anspruch machen zu können.

Bei weitem höher begabt ist Franz Schubert, der erste, welcher in Beethoven's Fusstapfen trat und von seinem Geiste beseelt erscheint.

Franz (Peter) Schubert wurde am 31. Januar 1797 zu Wien geboren. Sein Vater war Schullehrer. Schubert verbrachte die Kinderjahre im elterlichen Hause, wo er auch den ersten Unter-

richt in der Musik empfing, und zwar von seinem Vater auf der Violine. Im Klavierspiel gab ihm sein Bruder Ignaz die erste Anleitung. Sonst war diese Zeit ohne bemerkenswerte Ereignisse. Elf Jahre alt und im Besitz einer hübschen Sopranstimme wurde er schon als Solist im Gesange und auf der Violine verwendet, und es gelang solchergestalt dem Vater, ihn im Jahre 1808 in die kaiserliche Hofkapelle als Sängerknaben zu bringen und ihm einen Platz im Konvikt zu verschaffen. Hier machte er die erste Bekanntschaft mit den grösseren Orchesterwerken der bedeutendsten Meister, und bald war es Beethoven, dem er vor allen anderen Tonsetzern die innigste Verehrung widmete. Gleichzeitig erwachte in ihm, der schon früh in der Komposition sich versucht hatte, der Schaffenstrieb in immer erhöhterem Grade. Salieri nahm sich seiner auf das wärmste an, und erteilte ihm Unterricht. Später indes trennte sich Schubert von diesem Meister, da derselbe die italienische Musik und Sprache mehr, als dem letzteren sympathisch war, betonte. Im Jahre 1813 verliess Schubert das Konvikt, da seine Stimme zu mutieren anfing. Eine zweimal sich wiederholende Aufforderung der Stellung zum Militärdienst veranlasste ihn, um dieser Gefahr für die Zukunft zu entgehen, bei seinem Vater als Schulgehülfe einzutreten. Er versah dieses Amt drei Jahre hindurch, bis er die ihm unerträglich werdende Bürde abwarf, und sich von da an ausschliesslich dem ihm von der Natur vorgezeichneten Beruf widmete. Mit diesem Zeitabschnitt beginnt die zweite Epoche in seinem Leben. Es würde zu weit führen, wenn ich Ihnen auch nur annähernd einen Ueberblick geben wollte über die Fülle von Schöpfungen in allen Kunstgattungen, welche nun folgten. Wer sich genauer unterrichten will, kann die näheren Nachweisungen darüber in Kreissle's Schrift finden.*) Wie Schubert schon in frühester Jugend in der Komposition sich versucht hatte, so fallen auch, entsprechend der schnellen Reife seines Genies, mehrere seiner berühmtesten Lieder bereits in den Anfang dieser zweiten Epoche. Andere freilich, die Winterreise z. B., die Symphonie in C-dur, vollendete er erst kurz vor seinem Tode, das erstgenannte Werk im Oktober 1827, die Symphonie im März des Jahres 1828. Schubert hat mehr als ein Dutzend Opern, Melodramen und Singspiele, gegen 600 Lieder (ein noch nicht vollständiges Verzeichnis derselben enthält allein 505), 7 Symphonien, ausserdem Werke für die Kirche, für Pianoforte zu zwei und vier Händen, für Streichinstrumente, für Männerstimmen u. s. w.

*) Die erste Gesamtausgabe der Werke F. Schuberts wurde 1897 von Breitkopf und Härtel fertig gestellt.

geschrieben. Die meisten derselben sind bekanntlich erst nach seinem Tode veröffentlicht worden. Unter den Liedern befinden sich viele weitausgeführte Balladen, von denen Beethoven meinte, dass manche zehn Dichtungen enthalte, d. h. so lang sei, wie zehn andere. Ebensowenig, als es ihm vergönnt war, eine seinen Fähigkeiten entsprechende Lebensstellung zu finden, war er auch so glücklich, alle seine Werke zu hören. Viele derselben blieben in seinem Pulte verschlossen, und erst der Nachwelt war es vorbehalten, durch spätere Aufführungen Gerechtigkeit zu üben. Erst in den 20er Jahren begann sein Ruf als Liederkomponist sich einigermassen zu verbreiten, hauptsächlich infolge der Bemühungen des vortrefflichen Sängers Vogl in Wien, der Schubert's Leistungen nach und nach schätzen gelernt hatte. Dieser sang u. a. den schon im Jahre 1816 komponierten und 1821 von einigen Freunden Schubert's auf eigene Rechnung herausgegebenen „Erlkönig“ zum erstenmale öffentlich in einer im März des genannten Jahres im Kärnthnerthortheater veranstalteten Akademie. Um die Verbreitung der Schubert'schen Lieder nach seinem Tode hat sich Liszt und St. Heller durch die Uebertragung derselben auf das Pianoforte die grössten Verdienste erworben, so wie Liszt auch dadurch einen Akt der Gerechtigkeit beging, dass er die Oper „Alfons und Estrella“ zur Aufführung brachte. Ausser Liszt ist es namentlich R. Schumann gewesen, der zu Schubert's Anerkennung durch seine wiederholten Anregungen in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ wesentlich beigetragen hat. Schumann, auf den überhaupt Schubert von grossem Einfluss gewesen ist, erkannte, den musikalischen Zöpfen und Reaktionären gegenüber, die es stets bequemer finden, gedankenlos immer nur das schon Anerkannte zu vertreten, als die erste Aufgabe einer musikalischen Zeitung, die Produktion zu fördern, verkannten oder noch nicht anerkannten Talenten die Bahn zu ebnen, und rastlos thätig in diesem Sinne, war unser Meister einer der ersten, den er zu der ihm gebührenden Wertschätzung verhalf. Verging auch noch ein längerer Zeitraum, ehe seinen Werken die ihnen gebührende Würdigung zu Teil wurde, so erkannte man doch später auch die hohe Bedeutung seiner Instrumentalwerke. Namentlich Mendelssohn und Ferd. David liessen sich die Einführung derselben angelegen sein. Neben der grossen C-dur- ist es vor allem die unvollendete H-moll-Symphonie, sowie viele Kammermusikwerke, die seinen Ruf begründeten. Seine Klaviersonaten aber werden noch jetzt zu wenig gespielt. — Schubert starb in ziemlich dürftigen Verhältnissen (sein Nach-

lass wurde — eingerechnet die grosse Zahl der damals noch ungedruckten Werke — auf 63 Gulden geschätzt!) am 19ten November 1828.*)

Wie Sie aus diesen Angaben entnehmen, war Schubert nur eine geringe Lebensdauer vergönnt. Aber er hat in diesem kurzen Zeitraum eine grosse Zahl der herrlichsten Werke geschaffen, Werke, die schon ihrem äusserlichen Umfange nach das bei weitem längere Dasein eines anderen Tonsetzers auszufüllen im stande gewesen wären. Schubert lebte ausschliesslich in der Welt der Töne, fort und fort produzierend, hierin unterstützt durch den überströmenden Reichtum seiner Phantasie. Dieser überströmende Reichtum ist es denn auch, der uns zunächst als bezeichnend für ihn entgegentritt.

„Wenn,“ sagt R. Schumann, „Fruchtbarkeit ein Hauptmerkmal des Genies ist, so ist Schubert eins der grössten. Er hätte nach und nach wohl die ganze deutsche Litteratur in Musik gesetzt, und wenn Telemann verlangt, ein ordentlicher Komponist müsse den Thorzettel komponieren können, so hätte er an Schubert seinen Mann gefunden. Wo er hinfühlte quoll Musik hervor; Aeschylus, Klopstock, so spröde für die Komposition, geben nach unter seinen Händen, wie er den leichten Weisen W. Müller's u. a. ihre tiefsten Seiten abgewonnen.“

Man muss unterscheiden zwischen solchen Künstlern, die lediglich in den selteneren Momenten erhöhter Begeisterung produzieren, und dann für längere Zeit wieder ich möchte sagen in das Alltagsleben zurücktreten, bei denen sonach die Momente der Begeisterung mit denen der gewöhnlichen Lebensprosa abwechseln, und jenen, die fast ununterbrochen in produktiver Stimmung sich befinden, die den Faden am folgenden Tage da wieder aufnehmen, wo sie ihn am vorhergehenden abgebrochen haben. Zu den Naturen der letztgenannten Gattung gehört Schubert, und das ist auch insofern charakteristisch für seine Kunstschöpfungen, als dieselben zum Teil weniger als in sich abgeschlossene, für sich bestehende Kunstwerke erscheinen, sondern mehr als Bestandteile eines grossen Ganzen, das eine die Fortsetzung des anderen bildend. Das gesamte Dasein ist eingetaucht in eine poetische Stimmung, es sprosst und keimt ununterbrochen, und so ist das neue Werk eine Fortsetzung des eben beendeten, ohne dass es mit diesem in einem äusserlichen Zusammenhange steht. Nicht einzelne Entwicklungsstufen lassen sich demzufolge so scharf abgrenzen, wie bei vielen

*) Von Biographien üder Franz Schubert seien hier die Schriften von Kneissle von Hellborn und A. Reissmann genannt.

anderen Tonsetzern, die verschiedenen Werke sind nicht dazu angethan, bedeutsame Lebensabschnitte abzumarken; der Fortgang ist ein ununterbrochener, das Kunstschaffen des gesamten Lebens erscheint als ein grosses Ganzes, und hieraus erklärt sich auch der Wechsel von Ausgezeichnetem und minder Wertvollem in zufälliger Folge aus früherer und späterer Zeit. Entlehnen wir eine Parallele aus dem Gebiet der Poesie, so dürften Uhland und Rückert hier am passendsten zur Vergleichung herangezogen werden können. Der Erstgenannte gehört zu den Naturen, bei denen poetisches Schaffen mit bürgerlicher Berufsthätigkeit abwechselt. Der letztere ist entschieden mit Schubert zu vergleichen. Auch bei ihm sehen wir einen solchen ununterbrochenen Strom der Produktion, und seine Gedichte sind häufig ebensowenig in sich abgeschlossene Kunstwerke; im Gegenteil, das eine bezieht sich auf das andere, das eine ergänzt das andere. Dieser Mangel an Abgeschlossenheit, an Konzentration gewährt uns zugleich auch Aufschluss, was jenen Hauptmangel Schubert's betrifft, dass nämlich die Knappheit der Form häufig hintan gesetzt wird, die „himmlische Länge“, wie Schumann in Bezug auf die Symphonie in C-dur sich ausdrückt, findet in diesem Umstand ihre Erklärung.

Betrachten wir im Hinblick auf das eben Gesagte Schubert's Begabung noch spezieller, so treten uns darin einzelne Fähigkeiten als besonders hervorstechend entgegen, während andere nicht in gleicher Stärke vorhanden sind. Schubert ist z. B. einseitiger als Beethoven, obschon mit diesem auf das Innigste verwandt. Er besitzt indes nicht den grossartigen Ernst, die Haltung, den hohen Kunstverstand, diese zusammengehaltene Kraft Beethoven's. Das Zarte, Phantasiereiche und Schwärmerische, der Ausdruck blühenden Lebens, der Zauber melodischer Schönheit, den er im höchsten Grade besitzt, ist sein Bereich. Es lag gewissermassen in dieser Eigentümlichkeit, in dem Uebergewicht derselben, dass ihm strenges Masshalten, insbeondere Kürze, Präzision des Ausdrucks, die Energie des Verstandes nicht in gleichem Grade eigen sein konnte, und dass er sich zu Zeiten in eine zerfliessende Weichlichkeit verirrte. Das ist überhaupt das Unterscheidende des höchsten Genius, der als Träger der gesamten Menschheitsentwicklung dasteht, von der reichbegabten genialen Natur, dass jener Erstere eine Totalität für sich bildet, eine Welt im Kleinen, eine universell angelegte Persönlichkeit, in der alle Kräfte vertreten sind und einander im Gleichgewicht gegenüberstehen, — Verstand, Phantasie, Gefühl, Energie der Leidenschaft, eiserne Willenskraft u. s. w. — während bei der genialen Natur einzelne

grossartige Seiten auf Kosten anderer übermächtig hervortreten. So bei Schubert. Er ist, Beethoven gegenüber, ein Mädchencharakter, sagt Schumann, obschon im Vergleich mit anderen immer noch stark genug. Das ist überhaupt das Bezeichnende für die Nachfolger jenes grössten Meisters der Neuzeit, dass sie als Totalität sich nicht mit ihm messen können, während sie nach einzelnen Seiten hin Neues entdeckt, neue Seiten herausgebildet haben.

Wie schon vorhin erwähnt, hat Schubert erst nach seinem Tode eine seinen Leistungen entsprechende Anerkennung gefunden. Zur Zeit seines Lebens war er überwiegend nur als Liederkomponist geschätzt und auch hier durchaus noch nicht in dem Grade und Umfange, als später. Auf dem Gebiet des Liedes freilich waren seine Leistungen so hervorstechend, dass man ihm schon damals die schuldige Anerkennung nicht versagen konnte. Er wurde hier der Mittelpunkt für die gesamte neuere Entwicklung, und diese Seite ist es daher, welche zunächst zu besprechen ist. Wir verliessen die Betrachtung des Liedes vor längerer Zeit schon, als ich Heinrich Albert erwähnte und die Wendung andeutete, die später aus der Gestalt hervorging, welche Albert dem Lied gegeben hatte. Erst mit dem Aufschwunge der deutschen Poesie zu klassischer Höhe aber konnte von höherer, künstlerischer Bedeutung des Liedes die Rede sein. Dieser Aufschwung erfolgte zu derselben Zeit, als die Koryphäen der neueren Tonkunst erstanden, und diese waren daher zugleich auch die ersten bedeutenderen Repräsentanten auf diesem Gebiet. Auch unter den Händen dieser Tonsetzer jedoch behielt das Lied meist noch die ältere, einfachere Gestalt bei, und die besten Meister, welche sich denselben anschlossen, wie Reichardt, später Zelter, Berger, C. M. v. Weber u. a., haben sich in dieser Form bewegt. Durch Beethoven erst wurde der Anstoss gegeben zu grösserer Erweiterung und innerlicher Vertiefung, eine Richtung, die in Schubert sich fortgesetzt und hier ihren ersten Kulminationspunkt erreicht hat. Dem älteren Standpunkt zufolge bewegte sich das Lied noch in sehr enger Sphäre; die in dem Gedicht enthaltene Gesamtstimmung, abgesehen von aller Nuanzierung des Ausdrucks im einzelnen wiederzugeben, war sein Zweck. Jetzt trat auf subjektivem Boden zugleich mit Erweiterung der Form ein dramatisch bewegtes Element hinzu. „Schubert,“ sagt Liszt in einem Artikel der „Neuen Zeitschrift für Musik“ über dessen Oper „Alfons und Estrella“, „verstand die ganze Quintessenz von Gefühl, alle Leidenschaft aus wenig umfangreichen Gedichten zu entwickeln, er verlieh dem Gedicht Gewalt des Ausdrucks, blenden-

den Glanz, wunderbare Zartheit und Farbenschmelz.“ Es ist jedoch mit dem Hinblick auf den durch Schubert nach dieser Seite hin bewirkten Fortschritt seine Bedeutung als Liederkomponist noch keineswegs ausreichend gekennzeichnet. Das ist vor allen Dingen das Charakteristische, dass hier zum erstenmale der Schwerpunkt im Liede ruht, und dass dadurch diese kleinste Kunstgattung zu einer Bedeutung erhoben worden ist, die sie bis dahin nicht besessen hatte, befähigt auf diese Weise, den reichsten, tiefsten Weltinhalt in sich aufzunehmen, dass eine durchgebildete Weltanschauung darin niedergelegt ist. Schon vorhin erinnerte ich an Rückert und das Verwandte seiner Erscheinung. In gleichem, wenn nicht erhöhtem Grade bietet sich uns hier Gelegenheit zu einer Parallele. Der gewöhnliche Lyriker spricht nur sich aus, sein subjektives Empfinden, den ihm von der Natur verliehenen Gehalt, wobei dahingestellt bleibt, von welchem Umfang und Wert, von welcher objektiven Bedeutung derselbe ist. Rückert, kann man sagen, hat den gesamten Weltinhalt in das Bereich seines subjektiven Empfindens hereingezogen, seine Persönlichkeit zu einem entsprechenden Gefäss für denselben erweitert und steht darum an der Spitze der Lyrik aller Zeiten und bei allen Nationen. Ganz Aehnliches gilt von Schubert, der ebenfalls die ganze Skala menschlichen Empfindens im Liede zur Darstellung gebracht hat.

Dass eine solche enorme Vertiefung auch bezüglich der in Musik zu setzenden Gedichte eine ganz andere, reichere Auswahl als früher erheischte, ergiebt sich hieraus von selbst. Wenn frühere Tonsetzer fast mehr nur zufällig, was in ihre Hände gelangte, in Musik setzten, so sehen wir hier schon eine bewusstere Wahl und Absicht. Liszt macht daher in dem vorhin erwähnten Artikel auch noch auf diese Seite von grösster Wichtigkeit, die Verbindung edler Dichtung mit gediegener Musik und die innige musikalische Durchdringung des Wortes, der wir bei Schubert, vereinzelte frühere Erscheinungen abgerechnet, zum erstenmal in diesem Grade begegnen, aufmerksam. Denn auch noch diese letztgenannte Eigenschaft ist von kunstgeschichtlicher Bedeutung und darf bei einer Charakteristik Schubert's nicht übersehen werden. Das Streben, das Gedicht in seinen feinsten Nuancen zur musikalischen Ausprägung gelangen zu lassen, musste notwendig auch auf eine innige musikalische Durchdringung des Wortes durch entsprechende Deklamation in Verbindung mit schwungvollsten Melodien hinführen.

So geschah es, dass auf diese Weise das Lied eine der wichtigsten Kunstgattungen der Neuzeit wurde, eine Schöpfung, in die sich

der tiefere deutsche Geist, der sich von dem öffentlichen Leben der Tonkunst unbefriedigt abwendete, flüchtete. Es ist nach Schubert's Vorgang bis herab auf die Gegenwart das Vortrefflichste in dieser Sphäre geleistet worden, und die späteren, nachher noch zu erwähnenden Meister alle haben sich ihm angeschlossen, seine Richtung fortsetzend.

Es ist hier der Ort, bevor ich weitergehe, C. Löwe's zu gedenken, dessen Hauptthätigkeit in eine nicht viel spätere Zeit fällt. Ich habe diesen Tonsetzer schon einmal erwähnt, als ich über die neuere Kirchenmusik, die Arbeiten für den Männergesang, sprach. Hier kommen die Balladen und Gesänge desselben, seine grössten Leistungen, in Betracht. Er ist auf diesem Gebiet für Norddeutschland, was Schubert in dem seinigen für Süddeutschland. Ich sage damit nicht, dass jener den Boden seiner Wirksamkeit ausschliesslich in Nord-, dieser in Süddeutschland gefunden habe. Es wäre dies nur nach einer Seite hin, was nämlich Löwe betrifft, der in Süddeutschland bis jetzt keinen erheblichen Erfolg erlangte, richtig, während Schubert's Publikum ein weit grösseres ist. Ich habe dabei die Geistesrichtung, den Charakter der Werke beider im Sinne.

C. Löwe wurde, wie ich schon früher bei anderer Gelegenheit erwähnt habe, am 30sten November 1796 in Löbejün bei Cöthen geboren, und erhielt den ersten Unterricht von seinem Vater, einem Kantor. Er entwickelte sich leicht und schnell, sodass er fast unbewusst und spielend die musikalischen Elemente sich aneignete. Dabei genoss er der grössten Freiheit, und benutzte diese, um in den heimatlichen Fluren umherzuschweifen, was auf die Erweckung seines lebendigen Naturgefühls und seines romantischen Hanges von grösstem Einfluss war. Im 10ten Jahre kam er auf die Schule nach Cöthen, später auf das Gymnasium des Waisenhauses zu Halle. Da sein Talent Aufsehen zu erregen begann, erhielt er eine Unterstützung von der Regierung, und wurde dem Universitäts-Musikdirektor Türk übergeben, der ihn zu sich ins Haus nahm. 1817 bezog er die Universität, und hier bereits war es, wo er mit seinen ersten Balladen „Treuröschen", „Wallhaide", „Erlkönig" hervortrat. Ums Jahr 1820 verweilte er in Dresden, wo er C. M. v. Weber's Bekanntschaft machte, etwas später auch in Weimar und Jena mit Zutritt bei Goethe und Hummel. Er trennte sich von seiner theologischen Laufbahn und folgte einem Rufe als Kantor und Musikdirektor nach Stettin, wo er zugleich als Gesang- und Musiklehrer am dortigen Gymnasium und Lehrerseminar eine reich gesegnete Thätigkeit entfaltete. 1866 trat er

infolge eines erlittenen Schlaganfalles in den Ruhestand und starb am 20sten April 1869 in Kiel.*)

Löwe ist in den verschiedensten Gattungen der Tonkunst thätig gewesen. 1830 fand die Aufführung seines Oratoriums „Die Zerstörung von Jerusalem“ in Stettin und Berlin statt. Sein zweites Oratorium waren „Die Siebenschläfer“. Er hat fünf Opern geschrieben, jedoch ohne glückliche Resultate. Die Bahn des reinen Vokal-Oratoriums betrat er 1834 mit seinem einen nachhaltigeren Erfolg erreichenden Werk „Die eherne Schlange“, auf das bald darauf „Die Apostel von Philippi“ folgten. Er gab dadurch für den Männergesang eine sehr bedeutsame Anregung. Doch dies sei nur beiläufig nochmals erwähnt. Hier kommen, wie schon gesagt, seine Balladen in Betracht, von denen ich nur einige der bemerkenswertesten namhaft machen will. Diese sind: „Edward“, „Der Wirtin Töchterlein“, „Treuröschen“, „Herr Oluf“, „Walpurgisnacht“, „Abschied“, „Elvershöh“, „König Sifrid“, „Goldschmieds Töchterlein“, „Der Mutter Geist“, „Hochzeitlied“, „Zauberlehrling“, „Die wandelnde Glocke“, „Die Braut von Corinth“, „Archibald Douglas“, „Heinrich der Vogler“, „Prinz Eugen“, „Tom der Reimer“, „Die Uhr“ u. a. m. Rühmliche Erwähnung verdient auch „Die erste Walpurgisnacht“ für Solostimmen und Chor mit Orchester. Er hat ausserdem viele Werke für Pianoforte geschrieben. Als Schriftsteller ist er ebenfalls aufgetreten, so u. a. mit einem Kommentar zum zweiten Teil des Goethe'schen „Faust“. Auch Löwe schreitet fort zu tieferer, speziellerer Durchdringung des Textes und zu reicherer musikalischer Ausprägung desselben. Auch von ihm gilt, was ich vorhin von Franz Schubert bemerkte, dass uns hier, mehr als früher, die Verbindung edler Poesie mit trefflicher Musik entgegentritt. Dabei ist er Meister in treffendster, schlagendster Charakteristik, er besitzt reiche musikalische Erfindung und plastische Gestaltungskraft. Aber es ist weniger die Phantasie im Bunde mit künstlerischer Sinnlichkeit, wie bei jenem, im Gegenteil, das Phantastische, welches der Abstraktion angehört, das schon losgelöst ist von jenem Boden und die Reflexion zur Voraussetzung hat, mit einem Worte: ein mehr norddeutsches Element. Dabei tritt der organische Fluss zu Zeiten etwas in den Hintergrund; man hat die Empfindung, dass das Ganze mehr aus einzelnen charakteristischen Momenten zusammengesetzt, weniger als ein solches entstanden ist. Löwe ist darum einseitiger, er ist nicht frei von einer gewissen Manier, während Schubert sich bis zur Höhe allgemein

*) S. Löwe's Selbstbiographie, herausgegeben von K. H. Bitter (1870).

menschlichen Ausdrucks zu erheben vermochte. Auch in der Behandlung der Singstimme ist jener nicht bis zu der Korrektheit des letzteren durchgedrungen. Bei Löwe zeigt sich vielfach eine ältere Behandlungsweise, welche im Widerspruch steht mit dem durch Schubert aufgestellten Prinzip der Gegenwart. Löwe ist nicht ganz konsequent und in sich klar, er ist — im höchsten Sinne gesprochen — nicht zur Vollendung gekommen. Auch an Popularität steht er Schubert bei weitem nach, und zum öffentlichen Vortrag werden auch die dafür geeigneten seiner Werke nur höchst selten gewählt. In den 30er Jahren unternahm Löwe eine Kunstreise und trug seine Werke öffentlich vor. Damals schien es, als ob er durchdringen werde. Doch hat sich dies nicht bestätigt.*) Die übergrosse Länge vieler seiner Werke, verbunden mit dem Umstand, dass dieselben den natürlichen Anforderungen der Singstimme zu wenig Rechnung tragen, nicht für bestimmte Stimmgattungen speziell geschrieben sind, ist ihrer weiteren Verbreitung sehr hinderlich gewesen. Trotzdem hat er aber so Bedeutendes geleistet, er ist so eigentümlich in seinem Schaffen, er ist mit so reichem Talent ausgestattet, dass ihm die hier angewiesene Stellung in der Kunstgeschichte ohne Widerrede gebührt.

Schubert und Löwe gehören noch der Zeit des Ueberganges, der Zeit an, in welcher die gegenwärtige Epoche sich vorbereitete. Der nächste in der historischen Folge ist Mendelssohn. Dieser ist mit Bestimmtheit der neuen Schule beizuzählen, und ich konnte daher in einem in der „Neuen Zeitschrift für Musik" veröffentlichten Aufsatz ihn und den zunächst folgenden Künstler, R. Schumann, als die Spitzen der Kunstentwicklung in den 40er Jahren bezeichnen. Mendelssohn indes wurzelt zugleich noch in der älteren Kunstrichtung, und es ist daher mehr noch eine Vermittlung des Klassischen und Modernen, die wir in seinen Werken vor uns haben. Er steht allerdings entschieden auch unter dem Einflusse Beethoven's, aber er hat sich weniger an das letzte Stadium desselben, an den Punkt, wo für einen Komponisten des neuen Ideals die Fortentwicklung zu beginnen hatte, überhaupt weniger an einen Meister bestimmt angeschlossen, er hat mehr die gesamte Vergangenheit, Mozart sowohl als auch Seb. Bach, zu seiner Voraussetzung, und nimmt aus diesem Grunde in der neueren Kunstgeschichte die ihm hier

*) Glücklicherweise kann hier von einem für ihn günstigen Umschwung berichtet werden. Viele der Löwe'schen Balladen werden jetzt oft und gern gesungen und einzelnen, wie „Heinrich der Vogler" kann die erlangte Popularität nicht mehr abgesprochen werden.

angewiesene Stellung ein, die Stellung eines solchen, der den ausschliesslich dem Neuen zugewendeten Künstlern der Zeit nach voranschreitet.

Felix Mendelssohn-Bartholdy war zu Hamburg am 3ten Februar 1809 geboren. Als der Knabe das dritte oder vierte Lebensjahr erreicht hatte, siedelte seine Familie nach Berlin über. Dort waren Zelter und Berger seine Lehrer in der Komposition und im Pianofortespiel. Schon im 8ten Jahre leistete er als Pianofortespieler Vorzügliches und im 12ten bezeichnete Zelter ihn als seinen besten Schüler. Durch Zelter wurde er Goethe empfohlen, und die Berührung, in die er dadurch mit diesem kam, konnte nicht anders als höchst vorteilhaft einwirken auf die Entwicklung seines Talents, wenn schon dieselbe zugleich auch auf die nicht völlig moderne Gestaltung seiner Individualität von Einfluss war. Mendelssohn hatte das Glück, überall sich gefördert, den Pfad geebnet, die Hindernisse, welche sonst dem Emporkommen eines Talents entgegenstehen, stets beseitigt zu sehen, und eine schon frühzeitig hochgesteigerte Entwicklung und ein schnell gewonnener Ruf erscheinen als die Folge dieser vorteilhaften Umstände. Allerdings waren dieselben auch nicht ohne Nachteil für sein Kunstschaffen, sowie für die Ausbildung seiner Persönlichkeit überhaupt. Sie hielten ihn ferner von jener — ich möchte sagen — inneren Durcharbeitung, wie sie nur die Anstrengung und der Kampf, die Schule der Leiden zu gewähren vermag. Fehlt dem Mendelssohn'schen Wesen darum auch nicht gänzlich diese Seite, so tritt sie doch sehr zurück. Es mangelt das Hinabsteigen in die Tiefen des Schmerzes. — Eintretend in das Jünglingsalter, unternahm er grössere Reisen, verweilte in Paris, England, Schottland, Italien. Er war schon früh mit Kompositionen hervorgetreten. Das erste Heft seiner Lieder ohne Worte, das G-Moll-Konzert, die Ouverture zum „Sommernachtstraum“, welche Anfang der 30er Jahre erschienen, brachen ihm in weiteren Kreisen Bahn. In eine öffentliche Wirksamkeit als Musikdirektor trat er zuerst in Düsseldorf in der ersten Hälfte der 30er Jahre. Dort war es, wo er den zweiten grossen Schritt that zur Erreichung seines Kulminationspunktes, indem er das Oratorium „Paulus“ komponierte. Die Glanzperiode seines Lebens und die höchste Stufe seiner Wirksamkeit bezeichnet bekanntlich sein Aufenthalt in Leipzig seit dem Jahre 1835. Er verweilte dort von genanntem Zeitpunkt an bis zum Jahre 1844 und von 1845 an wieder bis an seinen am 4ten November 1847 erfolgten Tod. Leider fehlt zur Zeit noch eine ausführliche und gründliche Biographie dieses

Künstlers. Ein kleines, bald nach seinem Tode erschienenes Werkchen der Art besitzen wir von W. A. Lampadius. Einer künftigen Biographie trefflich vorgearbeitet wurde durch Veröffentlichung der schon im Eingange dieser Vorlesungen erwähnten, zwei Bände umfassenden Briefsammlung.*)

Mendelssohn hat, wie die meisten der neueren Tonsetzer, von dem Pianoforte seinen Ausgang genommen und es tritt uns sogleich bei ihm das Charakteristische der neuen Wendung entgegen. Ich habe schon zu verschiedenen Malen erwähnt, wie die Pianofortekomposition in der Mozart'schen Schule endlich in Sinnlichkeit und Aeusserlichkeit untergegangen war. Das Charakteristische der neuen Schule ist, die erweiterte Technik zum Ausdruck des Geistes zu benutzen, den Figurenreichtum aufs neue mit geistigem Gehalt zu durchdringen. Den ersten Schritt dahin sehen wir bei Mendelssohn in seinen Pianofortewerken. Er hat allerdings nicht die zu enormer Höhe gesteigerte moderne Virtuosität benutzt, er hat sich auf ein bescheideneres Mass beschränkt, aber das leere Figurenspiel ist bei ihm mit einem Male verschwunden, sodass wir ihn zu den Begründern dieser Richtung zählen müssen. Auch in anderer Beziehung ergriff er hier die Aufgabe der Zeit. Er erhob in seinen „Liedern ohne Worte“ zu einer künstlerischen Form, was früher, so z. B. in dem Adagio der Cis-Moll-Phantasie von Beethoven, in den Etuden von L. Berger, nur sporadisch sich gezeigt hatte. Die Melodie ist das Subjektive in der Musik, die Ausdrucksweise, in welcher das Subjekt in seinem besonderen Empfinden sich auszusprechen vermag, und wir sehen daher, wie in dem geschichtlichen Fortgang der Tonkunst die frei über dem Ganzen schwebende Melodie, entsprechend der allgemeinen Hinwendung des Geistes zum Subjektiven überhaupt, sich immer mehr aus den polyphonen Formen herausarbeitet, und selbstständig, immer freier und unabhängiger, immer ausdrucksvoller, dem Gesangsmässigen sich nähernd, zur Erscheinung kommt. So bei Beethoven namentlich, im Vergleich zu seinen Vorgängern. Mendelssohn, indem er in den „Liedern ohne Worte“ die Melodie als den Mittelpunkt einer Kunstschöpfung hinstellte, er-

---

*) Inzwischen hat sich diese Litteratur bedeutend vermehrt. Es seien hier nur noch genannt: W. A. Lampadius; F. Mendelssohn-Bartholdy — Leuckart, Leipzig 1886; Aug. Reissmann: Mendelssohn, sein Leben und seine Werke — Guttentag, Berlin 1862; S. Hensel, Die Familie Mendelssohn — Behr, Berlin 1879. — Auch der von Rietz besorgten Gesamtausgabe der Werke Mendelssohns — Breitkopf u. Härtel, Leipzig — sei an dieser Stelle gedacht.

griff diese geschichtliche Konsequenz und führte dieselbe, unterstützt hierin durch den sehr glücklich gewählten Titel, bis zu ihrer Spitze und Vollendung. Noch ein dritter Umstand ist hier von Wichtigkeit; nach einer dritten Seite hin noch sind diese „Lieder ohne Worte“ von historischer Bedeutung. Betrachten Sie den lebendigen Organismus. Jedes organische Gebilde, der menschliche Körper, die menschliche Seele z. B., zeigt eine Gliederung in Unterschiede, welche durch eine Grundeinheit zusammengehalten werden; jede Besonderheit, jedes Glied, jede geistige Funktion besitzt eine selbständige Thätigkeit, aber alle diese Besonderheiten werden getragen und gebunden durch die Einheit, durch das Ich, welchem sie angehören. So das Kunstwerk. Es ist ebenfalls eine Einheit von Unterschieden. Beethoven's Werke namentlich sind in diesem Sinne reiche, umfassende organische Schöpfungen. Sie enthalten eine Fülle mannigfach nuanzierter, ja sogar heterogener Seelenstimmungen, welche alle durch die Grundstimmung getragen und zur Einheit verbunden werden. Beethoven vertieft sich in die äussersten Gegensätze, seine ungeheure Gewalt besteht aber darin, dass es ihm möglich ist, diese Gegensätze zu bändigen, unter die alles beherrschende Einheit zu beugen. In dem weiteren Fortgang nach Beethoven nun sehen wir, wie das alles umschlingende Band zurücktritt, wie die einzelnen Momente sich isolieren, selbständig auftreten. Hierin liegt der Grund des Beliebtwerdens kleinerer Kunstformen auf dem Gebiet der Pianofortemusik, des Zurücktretens der Sonate. Was in der reichen Welt Beethoven's nur als Moment vorkommt, erscheint jetzt als besonderes Kunstwerk, eine besondere Stimmung erscheint fixiert und in kleineren Rahmen gefasst. Dies ist die bezeichnete dritte, wichtige Seite der Mendelssohn'schen „Lieder ohne Worte“. Mendelssohn, und ich kann sogleich hinzufügen, auch Schumann, haben darin zu Anfang dieser Epoche am entschiedensten die Aufgabe derselben ergriffen. Schumann geht bei solchen in engeren Rahmen gefassten kleinen Tonbildern fort zu äussersten Bestimmtheit, indem er besondere Ueberschriften wählt, den Stücken ihren Inhalt bezeichnende Namen giebt. Es ist ein grosses Missverständnis, dies im Sinne einer hin und wieder aufgetretenen irrigen Theorie zu fassen, zu meinen, der Komponist habe sich diese „Objekte“ erst äusserlich gesucht und dann die Musik dazu geschrieben; die Sache muss im Gegenteil so gefasst werden, dass die Bezeichnung durch Worte zu der Musik nur als letzte Bestimmtheit hinzukommt. Die Möglichkeit solcher Bestimmtheit aber ist das Charakteristische der Neuzeit.

Fassen wir weiter Mendelssohn's Orchesterkompositionen ins Auge, so gewahren wir auch hier, wie er eintritt in die geschichtliche Entwicklung, die Aufgabe der Zeit ergreift, das von seinen Vorgängern Begonnene weiterbildet und zu grösserer Entschiedenheit fortführt. Das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks wurde soeben und öfter schon, auch im Eingange der heutigen Vorlesung, als eine Haupteigentümlichkeit Beethoven's und der modernen Instrumentalmusik bezeichnet. Mendelssohn schritt auf dieser Bahn fort, er zog die Konsequenzen, indem er bestimmte Stoffe wählte als Inhalt für seine Instrumentalwerke. So in seinen Ouverturen zum „Sommernachtstraum", der Hebriden-Ouverture u. s. w. Es ist sehr bezeichnend, dass er hierin das Hervorstechendste geleistet hat, während andere Instrumentalwerke von ihm, seine Symphonien z. B., seine Kompositionen für Streichinstrumente, meist von verhältnismässig geringerer Bedeutung sind. Die Aufgabe der Neuzeit ist dies poetisch-musikalische Schaffen, auf spezifisch-musikalischem Gebiet dagegen war streng genommen nichts mehr zu leisten: nur nach jener Seite hin war daher ein Fortschritt möglich, nach dieser hin konnte der Komponist nur reproduzierend verfahren. Mendelssohn zeigt sich in seinen Ouverturen auch darin entschieden modern, dass hier, bei aller logisch-verständigen Gestaltung und Ausarbeitung, doch das Phantastische überwiegt. Er erscheint in dieser Beziehung mit Löwe verwandt, und wie bei diesem waltet ein norddeutsches Element bei ihm vor. Was das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks betrifft, so ist dies Element allen Tonsetzern der Gegenwart, die nicht bloss, wie so viele, leeres Stroh gedroschen, sondern im Dienst der fortschreitenden Kunst gestanden haben, gemeinschaftlich. Mendelssohn steht darin sogar mit Berlioz ganz auf einem Boden. Ich sage dies, wenn auch die exklusiven Verehrer des ersteren vor einer solchen Vergleichung zurückschrecken werden. Die Wahrheit derselben ist nicht in Abrede zu stellen.

Die letzte der hervorstechendsten Seiten Mendelssohn's endlich wird bezeichnet durch seine Thätigkeit im Fache des Liedes. Das Lied bildet, wie schon im Eingange der heutigen Vorlesung gesagt wurde, in der Gegenwart eine der Spitzen der Entwicklung. Es ist nach Schubert's Vorgange in dieser Sphäre das Ausgezeichnetste geleistet worden. Die moderne Wendung darin, jene innigere Durchdringung des Textes, der engere Anschluss an die Worte des Dichters, auch was dieselben im einzelnen betrifft, wurde schon vorhin charakterisiert. Bezüglich des

Näheren erlaube ich mir, auf einen Aufsatz von mir, welcher in den bei Merseburger in Leipzig von mir herausgegebenen „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“, im 1. Hefte derselben (Jahrgang 1856) unter dem Titel „Die Melodie der Sprache“ erschienen ist, zu verweisen. Ich habe dort diesen wichtigen Gegenstand, dessen Verfolgung uns hier zu weit ablenken würde, einer ausführlichen Untersuchung unterworfen. Mendelssohn nun ist zwar in seinen Liedern nicht ganz modern und es machen sich bei ihm ältere Elemente zum Teil noch geltend: die absolut musikalische Melodie tritt überwiegend hervor, auch zuweilen eine malende Behandlung der Singstimme; er hat sich jedoch ebensowenig der neueren Entwicklung gänzlich entzogen. Die Hauptsache aber ist, dass das Lied gerade für sein Wesen, für seine Individualität eine sehr entsprechende Ausdrucksform war. Mendelssohn war am bedeutendsten in solchen kleineren Gebilden. In ihnen vermochte er sein inniges, seelenvolles Wesen, seine liebenswürdige Persönlichkeit am entsprechendsten zum Ausdruck zu bringen. Es ist dies kein Tadel, es ist eher ein Lob. Die sich zur Spitze hindrängende Subjektivität war das Prinzip der Epoche, bei deren Betrachtung wir jetzt verweilen. Sie konnte daher nur solche kleinere Formen, welche dieser Wendung entsprechend waren, gebrauchen, während die objektiven mehr nur äusserlich aufgenommen und fortgeführt wurden.

Diese Bemerkung führt mich über zu der zweiten Hauptseite des Mendelssohn'schen Schaffens. Durch das bisher Dargestellte ist seine Thätigkeit noch keineswegs erschöpft, die mehr dem Objektiven zugekehrte Wendung seines Talents ist noch zu betrachten. Mendelssohn hat aus dem ihm von der Natur Gegebenen gemacht, was er irgend im stande war, er hat dasselbe, stets beseelt von einem auf das Höchste gerichteten Streben, nach den verschiedensten Seiten hin zu möglichster Vollkommenheit herausgebildet. Hierin aber ist er weniger hervorstechend gewesen, er vermochte die grösseren Dimensionen objektivster Formen häufig nicht ganz auszufüllen, sodass er leicht formell wurde, während kleinere Gebilde meist geistdurchdrungen erscheinen. Es gilt dies, wie ich schon vorhin bemerkte, von seiner Thätigkeit auf dem Gebiet der Symphonie und des Quartetts. Er besitzt hier nicht immer die Frische, die ihn in anderen Werken auszeichnet, er ist zuweilen nicht frei von einer gewissen Trockenheit. Es gilt dasselbe, bald mehr, bald weniger, auch von den anderen hierher gehörigen Fächern seiner Wirksamkeit. Mendelssohn hat auch darin

Treffliches geleistet, fragen wir aber nach dem, was wirklich im Fortgange der Kunstgeschichte zählt, was das Moment des Fortschritts bildet, nicht bloss nach dem, was im strengsten Sinne doch nur Reproduktion ist, wenn auch eine vorzügliche, so ist der vorhin und zuerst besprochenen Seite entschieden der Vorzug zu geben. Das Hervorstechendste nach der zweiten Seite hin wurde von Mendelssohn jedenfalls im Oratorium, zum Teil auch in der Kirchenmusik gegeben, wenn auch in letzterer, so weit mir diese Werke bekannt sind, nicht in dem Grade, wie im Oratorium. Ich habe darüber in der 17ten Vorlesung bereits ausführlicher gesprochen und kann mich hier auf das dort Gesagte beziehen.

An diesem Orte ist es vor allen Dingen noch seine Thätigkeit auf dramatischem Gebiet, welche ins Auge zu fassen ist. Mendelssohn hat sich bekanntlich auch auf dem Gebiet der Oper versucht. Dies jedoch ist das minder Wichtige. Die kleineren Werke aus dieser Sphäre gehören einer früheren Zeit an, die erste grössere Schöpfung aber, seine „Loreley“, ist Fragment geblieben. Es lässt sich aus diesem Bruchstück nicht ermessen, was er geleistet haben würde. Nach der vorliegenden Probe zu urteilen, war seine schöpferische Kraft schon gesunken, und was den Fortschritt in der Idee der Oper überhaupt betrifft, so scheint mir so viel sicher, dass Mendelssohn nicht berufen war, auf diesem Gebiet wirklich neue Bahnen zu betreten. Er würde jedenfalls auch hier Treffliches geliefert haben im Anschluss an die älteren Meister, mehr jedoch nicht. Selbst die ersten und bedeutendsten Tonsetzer dieser Epoche waren, wie ich schon einmal im Eingange bemerkte, nicht berufen, die moderne Opernaufgabe zu lösen. Zu einer Erfassung derselben im höchsten Sinne zeigte sich die Zeit noch nicht reif; um sich aber der Mode des Tages anzuschliessen, standen sie alle zu hoch, und es blieb ihnen daher nichts übrig, als durch gediegene Arbeiten, die aber Versuche blieben, den Uebergang zu vermitteln. Ihre eigentliche Sphäre war eine andere, ihr Schwerpunkt lag in den Kunstgattungen, deren Besprechung den Gegenstand meines heutigen Vortrags bildet. Wie gesagt: die Zeit war noch nicht reif; so hatten diese Tonsetzer die Bestimmung, die neueste Entwicklung vorzubereiten, die tieferen Bestrebungen anzubahnen, ohne zum Abschluss zu kommen. Es gilt dies, wie ich sogleich hier erwähnen kann, auch von Schumann, in gewissem Sinne auch von Berlioz. Von bei weitem grösserer Bedeutung ist Mendelssohn's musikalische Bearbeitung verschiedener Meisterschöpfungen auf dem Gebiet der dramatischen Poesie. Natürlich ist eine solche Bearbeitung nicht zu verwechseln

mit der melodramatischen Behandlung, wie dieselbe in der zweiten Hälfte des 18ten Jahrhunderts üblich war. Das eigentliche Melodrama ist jetzt, was die Bühne betrifft, gänzlich aus der Mode gekommen. Ob mit Recht, wage ich ohne unmittelbare Anschauung, ohne lebendige Erfahrung durch theatralische Aufführungen, nicht zu entscheiden. In kleinerem Rahmen, für Haus und Konzertsaal, kann die Verbindung des gesprochenen Wortes mit Musik von grosser Wirkung sein. Schumann's Balladen von Hebbel, sowie Liszt's Bearbeitung der Bürger'schen „Lenore" liefern dafür einen überzeugenden Beweis. *) Allerdings ist das Melodram nicht die höchste Kunstform. Es fehlt die innigste Durchdringung der Elemente, die vollständigste Einheit der Kunstmittel. Aber sehr schöne Wirkungen können trotz alledem erreicht werden, und es ist namentlich da am Ort, wo die Beschaffenheit der Dichtung ein gänzliches Aufgehen in Musik, eine einheitliche Verschmelzung beider Elemente hindert. Dabei ist es bedeutsam, beiläufig bemerkt, dass gerade Schumann zur Wiederaufnahme dieser Kunstgattung gelangte. Die Melodie als solche, die absolut musikalische Melodie, trat in seinen Gesängen mit Pianofortebegleitung hier und da überhaupt sehr zurück. Es bedurfte sonach nur eines Schrittes, um den Gesang ganz wegzulassen, und alles in die Instrumentalbegleitung zu legen. Dabei sind diese Bestrebungen weit verschieden von denen in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts. Dort kam es zunächst nur darauf an, die Musik zu charakteristischem Ausdruck zuzuspitzen. Jetzt ist das Ausdrucksvermögen derselben so erweitert, dass sie auch Fernerliegendes in ihr Bereich ziehen kann. Gestalte sich aber auch das Urteil über die Wirkung des Melodramas auf der Bühne, wie es wolle: das Schauspiel mit Musik ist vollkommen ästhetisch berechtigt, und die Wirkung wird durch die letztere nur erhöht. Wir besitzen leider nur wenige derartige Werke; eine grosse Zahl zwar von Schau- und Trauerspielen, zu denen die Tonsetzer insbesondere Ouverturen geschrieben haben, aber nur wenig wahrhaft Ausgezeichnetes. Die beiden grössten hierher gehörigen Schöpfungen sind Beethoven's Musik zu „Egmont" und die Mendelssohn's zum „Sommernachtstraum". Beide gehören zu den vortrefflichsten ihrer Verfasser. Beethoven übertrifft das Gedicht durch die tragische Grösse in seiner Musik, Mendelssohn's „Sommernachtstraum" ist das Reizendste, was er gegeben hat. Der Komponist ist hier vollständig in der ihm eigensten

*) Neuerdings hat die melodramatische Behandlung des Tennyson'schen Gedichtes „Enoch Arden" von Richard Strauss viele Verehrer gefunden.

Sphäre. Auch die Musik zu „Athalia“ gehört hierher, sowie Schumann's grossartige Musik zu „Manfred“, eins der bedeutendsten Werke von ihm, sowie der Neuzeit überhaupt. In diesen Werken konzentriert sich der tiefere Geist, der in der Oper nicht zur Erscheinung kommen konnte, sie sind die Fortsetzung dessen, was Gluck, Mozart, Beethoven, Cherubini, Spontini begonnen hatten, und es ist als ein tiefer Blick von Liszt zu betrachten, wenn er in ihnen (in einem Aufsatz der „Neuen Zeitschrift für Musik“) die nächste Vorbereitung zu R. Wagner erkennt. — Mendelssohn hat bekanntlich auch antike Tragödien musikalisch bearbeitet. Anders gestaltet sich hier das Urteil. Der allgemeine Gesichtspunkt zwar ist derselbe. Auch diese Werke sind Ausdruck des tieferen Geistes, der höheren Kunstgesinnung, die in der Oper nicht zur Erscheinung kommen konnte. Das Abweichende aber liegt hier darin, dass antike Dichtungen gewählt sind. Es ist unleugbar, dass Mendelssohn hier schlechthin Unvereinbares zu verbinden unternommen hat. Griechischer Geist und christliche Musik sind in ihrem Wesen diametral verschieden. So sind diese Werke durchaus widerspruchsvoller Natur und die Aesthetik muss sie, streng genommen, als verfehlt verwerfen. Wirken sie dessenungeachtet, wirken sie in einem Grade, dass bei guter Darstellung die „Antigone“ mit der Mendelssohn'schen Musik in der That zu den schönsten Kunstgenüssen gehört, so erklärt sich dieser eigentümliche Umstand aus dem soeben ausgesprochenen Gesichtspunkt. Es ist die hohe Reinheit der Antike, es ist der tiefere geistige Gehalt, der Ernst, die Energie der Sache, es ist die Verbindung an sich minder bedeutender Musik mit hoher Poesie, die hier, trotz des Widerspruchsvollen und eigentlich Unberechtigten, einen grossen Eindruck macht, da man sonst in dieser Sphäre meist nur gewohnt war, Albernheiten und Trivialitäten mit Musik verbunden zu sehen. Wie Händel zum Oratorium gedrängt wurde, weil ihm die Oper seiner Zeit nicht genügte, so diese Komponisten zum Drama, zur Verbindung der Musik mit wirklicher Poesie. Der tiefere geistige Gehalt hebt über den Widerspruch hinaus, lässt das Nichtzusammengehörige, momentan, und sobald man von dem Gesamteindruck erfüllt ist, vergessen. Dies ist es auch, was darüber hinwegsehen lässt, dass Mendelssohn infolge seiner Individualität eigentlich sehr wenig berufen war, gerade das Antike sich zum Vorwurf zu wählen.

Ich habe alle diese Punkte ausführlicher berührt, weil ich hier zum erstenmale Gelegenheit zur Besprechung derselben hatte;

jetzt kann ich mich im weiteren Verlauf meiner Darstellung auf das Gesagte beziehen.

Um vieles näher getreten ist uns Mendelssohn's Persönlichkeit durch die schon erwähnte Briefsammlung, sowohl was seine Gesamterscheinung, als auch was die klarere Erkenntnis der einzelnen Seiten seiner Individualität betrifft. Was in seinen Tonschöpfungen oftmals nur vermutet, geahnt werden konnte, hat hier seine Bestätigung erhalten, und ich will daher nicht unterlassen, nochmals auf diese Sammlung zu verweisen.

Mit R. Schumann treten wir der Gegenwart näher und haben es von nun an mehr mit modernen Bestrebungen zu thun.

Robert Schumann ist geboren am 8ten Juni des Jahres 1810 in Zwickau in Sachsen. Er stammte nicht aus einer musikalischen Familie. Sein Vater war der Buchhändler Fr. A. Schumann. Auch seine Geschwister zeigten keine Anlage für die Kunst. So gestaltete sich seine erste Jugend keineswegs günstig für seinen späteren Beruf. Er erhielt Unterweisung, soweit man es überhaupt für seine künftige allgemeine Bildung als notwendig erachtete; seine eigentliche Laufbahn sollte die juristische sein, — eine Bahn, die seinem ganzen Wesen auf das Entschiedenste widersprach. Dieser Absicht nachzukommen, bezog er im Frühjahr 1828 die Universität zu Leipzig, und widmete sich hier in der That eine Zeit lang dem juristischen Studium. Doch liess sich die Leidenschaft für die Musik nicht in den Hintergrund drängen, und er nahm infolge davon Unterricht im Klavierspiel bei Fr. Wieck. Später ging er nach Heidelberg, doch war auch hier in der Person Thibaut's, der einen mächtigen Eindruck auf ihn hervorgebracht hatte und von dem er später noch mit Begeisterung sprach, die musikalische Versuchung nur um so näher gerückt. In der nächsten Zeit machte er einige grössere Reisen, und entschied sich endlich, den schon lange gehegten Entschluss auszuführen, und die Tonkunst zu seinem Lebensberuf zu machen. Jetzt ging er nach Leipzig zurück, bezog Wieck's Haus und wurde abermals dessen Schüler. Es war zunächst auf Meisterschaft im Pianofortespiel abgesehen. Der bekannte Umstand jedoch, dass er durch äussere Nachhilfe mit Unterstützung einer Vorrichtung die schwächeren Finger schneller, als auf dem gewöhnlichen Wege möglich, ausbilden wollte, zog ihm eine dauernde Lähmung dieser Finger zu, sodass er nun sich ausschliesslich auf die Komposition angewiesen sah. Unter Dorn's Leitung vollendete er seine Kompositionsstudien. Was seine späteren Lebensschicksale betrifft, so will ich mich hier

auf die Angabe der wichtigsten Thatsachen beschränken. In Heidelberg schrieb er seine ersten, später veröffentlichten Werke, die Variationen über den Namen „Abegg", Op. 1, und die „Papillons", Op. 2. Im Jahre 1834 wurde die „Neue Zeitschrift für Musik" begründet, in der Absicht, der mit wenigen Ausnahmen urteilslosen damaligen Kritik entgegenzutreten, und der neu sich verbreitenden Kunstrichtung Bahn zu brechen. Ich komme auf dieses wichtige Ereignis später noch zurück, und berühre dasselbe daher hier nur im Vorübergehen. Im Jahre 1840 verheiratete er sich mit Clara Wieck, der Tochter seines ehemaligen Lehrers. Schumann's Leben ist seit dieser Zeit in grosser Einfachheit dahin geflossen. Nur einige grössere Konzertreisen, u. a. nach Petersburg und Moskau, sowie ein längerer Aufenthalt, den er vor seiner Verheiratung in Wien genommen hatte, unterbrachen die regelmässige Thätigkeit. 1844 übergab er mir die Redaktion seines Blattes und wendete sich nach Dresden, wo er mehrere Jahre privatisierte, rastlos thätig als Komponist, ausserdem aber nur mit der Leitung seines Chorgesangvereins, eine Zeit lang auch der „Liedertafel", beschäftigt. Im Jahre 1850 erhielt er die Berufung als städtischer Musikdirektor nach Düsseldorf, doch wurde schon im Jahre 1853 das Verhältnis durch Nichterneuerung des Kontrakts aufgelöst, und es hat dieser Umstand jedenfalls mit beigetragen zu der späteren erschütternden Wendung seines Geschicks. Schumann war bekanntlich kein Direktor. Ob man aber dem grossen Künstler nicht hätte seine Funktion erleichtern und zugleich eine Kränkung ersparen können, wenn man ihm einen jüngeren Direktor zur Uebernahme der beschwerlichsten Arbeiten an die Seite gesetzt hätte, ist eine Frage, die vielfach aufgeworfen wurde. So folgte die traurige Katastrophe im Jahre 1854 und endlich sein Tod am 29sten Juli 1856.*) Eine Zusammenstellung der wichtigsten äusseren Angaben über sein Leben und Wirken hat einige Jahre nach seinem Tode v. Wasielewski versucht. Das Buch ist in dieser Beziehung dankenswert, obschon es darin noch lange nicht vollständig genannt werden kann. Auf eine tiefere Auffassung darf es, ebenso wie Schindler's Biographie Beethoven's, keinen Anspruch machen. Beachtenswert dagegen und geeignet, die genannte Biographie zu ergänzen, ist das, was A. W. Ambros in seiner Schrift: „Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der

*) Bekanntlich stürzte sich Schumann, nachdem schon seit 1852 bedenkliche Symptome beginnender Geisteskrankheit aufgetreten, in den Rhein und musste nun einer Nervenheilanstalt in Endenich bei Bonn übergeben werden, wo ihn der Tod von seinem qualvollen Leiden befreite.

Gegenwart“ (Leipzig, Matthes, 1860) in dem Abschnitt über Schumann mitteilt. R. Schumann's „Gesammelte Schriften über Musik und Musiker“ sind, von F. Gustav Jausen mit Nachträgen und Erläuterungen versehen, in vierter Auflage bei Breitkopf u. Härtel neu erschienen. Dieselbe Firma brachte auch zuerst die Gesamtausgabe seiner Werke (von Frau Clara Schumann). An Biographien über Schumann seien noch genannt: A. Reissmann, R. Schumann, sein Leben und seine Werke (3. Aufl. 1879), Ph. Spitta, Ein Lebensbild R. Schumann's (Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1882), H. Reimann, Schumann-Biographie (Peters, Leipzig 1887), H. Erler, R. Schumann's Leben (Ries u. Erler, Berlin 1887), sowie R. Schumann's Briefe (Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1885 u. 1886, 2 Bde.).

Auch Schumann hat von dem Pianoforte seinen Ausgangspunkt genommen. Dies gilt von ihm sogar in höherem Grade noch als von Mendelssohn. Schumann hat sich die ganze erste Epoche seines Schaffens hindurch auf das Pianoforte beschränkt, während sein Vorgänger schon früh anderen Gattungen zugleich sich zuwendete. Schumann trat mit diesen Kompositionen in die Zeit des Umschwunges, der sich in dieser Zeit mehr und mehr geltend zu machen begann. Beethoven's und F. Schubert's Einflüsse hatten das Uebergewicht gewonnen, gleichzeitig erschienen Chopin's erste Werke und durch Paganini und Liszt war eine neue Aera des Virtuosentums eingeleitet worden. So eröffnet sich auch in diesen ersten Werken Schumann's sogleich eine neue Welt. Es ist eine so prägnante Eigentümlichkeit darin, dass sich von dem Vorausgegangenen nichts damit vergleichen lässt. Dass hier die einzelnen Momente eines grösseren Organismus verselbständigt erscheinen in freien, selbstgeschaffenen kleineren Formen, dass der Komponist nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks strebt, wurde schon vorhin erwähnt. Mit diesen Angaben ist jedoch die Eigentümlichkeit derselben noch keineswegs erschöpft. Schumann tritt aus der alten, absolut-musikalischen Sphäre heraus, indem er ein poetisch-musikalisches Schaffen anstrebt. Es sind poetische Bilder, poetische Gedanken, welche er zu Grunde legt. Diese poetische Richtung ist überhaupt das Charakteristische der neuen Schule und auch noch nach anderer Seite hin, in der umfassenden Bildung dieser Tonsetzer, macht sich diese Eigentümlichkeit bemerkbar. Die grossen Komponisten früherer Jahrhunderte fanden in der Religion ihren Mittelpunkt. Die später folgende Epoche zeigt uns Musiker im strengeren und engeren

Sinne, solche, denen das rein Musikalische Selbstzweck ist; das Tonleben als solches füllt ihre Seele aus und sie trachten nicht darnach, ihre Kunst mit einem derselben nicht unmittelbar angehörigen Inhalt zu erfüllen. Für die Komponisten der neuen Schule wird das Geistesleben der Gegenwart der innerste Mittelpunkt, und sie suchen daher die nächsten Anknüpfungspunkte vorzugsweise in der Poesie. Es ist ferner die durch Beethoven zuerst begründete humoristische Richtung, welcher Schumann folgt, indem er dieselbe weiter ausbildet. Dass das Wesen des Humors in dem Ergehen in Gegensätzen besteht, in der Gegenüberstellung kontrastierender Stimmungen, in dem Kampfe derselben, sodass die Versöhnung erst als Resultat daraus hervorgeht, habe ich schon früher einmal bemerkt. Schumann verselbständigt diese Gegensätze und wählt zu diesem Zweck gewisse stereotype Charaktermasken; er schreibt unter dem Namen „Florestan und Eusebius“, und bezeichnet mit dem ersten Namen die wilde, stürmische, nächtlich-phantastische Seite seiner Natur, mit dem zweiten die schwärmerische, innige, zarte.

Dies alles war so neu, dass es kaum befremden kann, wenn ich sage, dass dagegen die Vertreter der alten Richtung eine heftige und leidenschaftliche Opposition begannen. Wie später die Künstler der neuesten Schule den Spitznamen „Zukunftsmusiker“ führen, so bezeichnete man jene Tonsetzer in einem tadelnden Sinne als „Neuromantiker“. Die alte Kritik wusste nicht, wie sie die neuen Erscheinungen zu deuten habe. L. Rellstab in der damals von ihm redigierten musikalischen Zeitschrift „Iris“ machte es so arg, dass er einstmals in einer Kritik über Chopin's erste Werke diesem solche Schülerarbeiten — denn das waren sie seiner Meinung nach — vor die Füsse warf; jeder Lehrer müsse das bei einem Schüler, der derartiges schreibe, thun, behauptete er, und da ein solcher Lehrer fehlte, war er so gütig, dieses Amt selbst zu übernehmen. Anständiger noch verhielt sich die Leipziger Kritik; wenn aber dort wenigstens ein Prinzip, obschon ein falsches, geltend gemacht wurde, so dokumentierte sich hier eine offenbare Unfähigkeit, wirkliche Gedankenlosigkeit. Schumann rächte sich in seiner damaligen humoristischen Weise. Dem Künstlerkreise, der sich zu ihm gesellt hatte, allen Mitstrebenden, legte er den Namen „Davidsbündler“ bei, und es entspann sich jetzt ein Kampf der „Davidsbündler gegen die Philister“, der auch in mehreren Tonwerken seinen humoristischen Ausdruck gefunden hat. Diese Kämpfe waren es auch, welche die erste Veranlassung zu einer lange fortgesetzten Polemik ernsterer Art, zur Gründung der

„Neuen Zeitschrift für Musik“ gaben, worauf ich vorhin bereits hindeutete. Schumann war mit Recht der Ansicht, dass die neue Partei zugleich litterarisch-kritisch vertreten werden müsse, wenn man ein endliches siegreiches Durchdringen derselben hoffen wolle. So wurde die „Neue Zeitschrift“ das Organ dieser Partei, und diese Zeitschrift ist es auch gewesen, welche in der That den grossen Umschwung vermittelt hat.

Als das erste Werk, worin sich Schumann's Eigentümlichkeit, wenn auch noch keineswegs gereift, so doch entschieden ausspricht, sind die schon vorhin erwähnten „Papillons“ zu betrachten. Er hat später natürlich weit umfassendere und gereiftere Werke gegeben, von gedrängterem Gehalt und entwickelterem Bewusstsein, mit reicherer Behandlung des Instruments und in künstlerisch mehr ausgebildeter Form; die „Papillons“ aber sind so eigentümlich, es ist das Schumann'sche Wesen, wenn auch noch im Keime, darin so bestimmt ausgeprägt, dass ich nicht unterlassen kann, sie besonders hervorzuheben. „Schmetterlinge“ wurden diese Stücke genannt, um damit sogleich ihren von dem Bisherigen abweichenden Charakter, ihre leichtere, poetische Natur anzudeuten. Der Inhalt, das Phantasiebild, welches zu Grunde liegt, ist die Schilderung eines Balles, natürlich nicht eine äusserliche Kopie, nicht ein Abmalen der Ereignisse durch Töne, sondern Schilderung des Eindrucks, der Stimmungen bei einem Balle. Nur dadurch kann eine solche Komposition aus der Kategorie des Geschmacklosen emporgehoben werden in das Reich künstlerischer Schöpfung. Hin und wieder zwar werden auch Aeusserlichkeiten gezeichnet, aber es verschwimmt im ganzen Subjektives und Objektives phantastisch ineinander.

Einen ganz besonderen Reiz gewährt es, wenn man in später Nachtzeit, wo schon das kräftigere Geistesleben des Tages zurücktritt und der Ueberreizung des Nachtwachens weicht, aus einiger Entfernung, in einem Nebenzimmer vielleicht, angeregt durch Unterhaltung und die Geister des Weins, Tanzmusik zu hören Gelegenheit hat. Giebt man sich solchen Eindrücken hin, so wird die Stimmung schnell eine phantastische, leidenschaftliche. Dasselbe haben wir in diesen „Papillons“, dies ist die Grundstimmung. Damit ist zugleich die Situation, der Gesichtspunkt für das Ganze, bezeichnet und uns ein interessanter Blick in die Individualität Schumann's eröffnet. Dass die Komposition nicht objektive Schilderungen enthält, habe ich schon bemerkt, ebensowenig nimmt der Komponist unmittelbar an der Handlung teil; er reproduziert nur die Stimmungen und Ereignisse des Balls in seiner Phantasie,

er bietet phantastischen Genuss. Die erste Nummer, ein langsamer Walzer, spricht schon diese nächtliche Phantasterei und Träumerei ganz entschieden aus; schon in dieser Kleinigkeit ist Schumann's Individualität ausgeprägt. Ihr voran geht eine kurze Einleitung in sechs Takten; die Empfindung beim ersten Eintritt in den Saal scheint mir darin dargestellt. — Die Tanzenden treten auseinander in Nr. 2; die Versammlung wogt bunt durcheinander. In Nr. 3 springt Bajazzo herein und macht allerlei täppische Geberden. Eine Nummer leidenschaftlicheren Ausdrucks, 3/8 Takt, dann eine träumerische Polonaise führen weiter in die Mitte der Situation. In Nr. 10 erklingt die Ballmusik nur noch von fern; in einem Nebenzimmer entspinnt sich ein zärtliches Zwiegespräch. — Die Liebenden kehren zurück in den Ballsaal. Die Thüren werden geöffnet und die Tanzmusik wird wieder hörbarer. Es folgt eine Polonaise von stürmischerem, lebendigerem Charakter im hellen D-Dur, das Ganze beschliesst der Grossvatertanz. Die Melodie des Walzers, welcher die Szene eröffnete, lässt sich gemeinschaftlich mit diesem wieder hören; endlich entfernen sich die Gäste und es wird stiller. Die Lichter verlöschen, es schlägt 6 Uhr (im hohen A des Diskants), der letzte Gast schleicht nach Hause, ein Ton nach dem anderen verklingt.

So beginnt Schumann ganz eigentümlich von seiner eigensten Natur aus. Zugleich aber hatte die Entwicklung der Tonkunst auf eine solche Individualität und die Lösung solcher Aufgaben mit Notwendigkeit hingeführt. Ich habe aus diesem Grunde etwas länger bei dieser Schilderung verweilt, um Ihnen die neue Wendung spezieller dadurch zu veranschaulichen.

Auf die „Papillons“ folgten zunächst einige Werke, deren Idee minder klar in die Erscheinung tritt; eine Komposition „Intermezzi“ genannt, ein Heft Variationen u. s. w. Bedeutend ist das Konzert ohne Begleitung. Ihren Abschluss und ihre Vollendung erreichte die in den „Papillons“ eingeschlagene Richtung in den späteren Werken für Pianoforte, den „Kinderszenen“, den „Kreislerianen“, den „Davidsbündlertänzen“, den „Phantasiestücken“ u. s. w. Ebensowenig wie die „Papillons“ zeigen die „Kinderszenen“, diejenige Komposition, welche unter den früheren Werken vielleicht am populärsten geworden ist, objektive Schilderungen. Es sind die kindlichen Stimmungen der Erwachsenen, Erinnerungen an die Kinderjahre, oder genauer: die in einem höher entwickelten Bewusstsein noch enthaltenen, aber überwundenen Stufen, welche hier gesondert hervortreten, und alle Bilder und Situationen, die schönsten Stücke, „Glückes genug“, „Träumendes Kind“ u. s. w.,

sind in diesem Sinne zu deuten, sind die Zeichen eines frischen Geistes, welcher diese tiefe Innerlichkeit, diese Welt der Unschuld sich bewahrt hat. Der Ausdruck ist klar und einfach, jeder Satz gerundet und in sich abgeschlossen, die Ausführung minder schwierig. In der letzten Nummer fragt der Komponist, wenn ich recht deute: warum sollen wir uns nicht in diese schöne Kinderwelt zurückversetzen und auf Momente in der Erinnerung leben. — Aus den Phantasiestücken möchte ich zwei Nummern besonders hervorheben, die eine führt die Ueberschrift: „Am Abend“, die zweite: „In der Nacht“. Jene erste bringt uns ein seliges Geniessen, Frühlingsluft und Blütenduft, vor die Anschauung; die zweite, ein gewaltiges Nachtstück, spukhafte, schauerliche Bilder, beängstetes Traumwachen, der vorigen Nummer entgegengesetzte Seelenzustände. Schumann's Kompositionen sind häufig landschaftlichen Gemälden, in welchen der Vordergrund in scharfbegrenzten, klaren Umrissen hervortritt, der Hintergrund dagegen verschwimmt, und in eine unbegrenzte Perspektive sich verliert, einer von Nebeln verschleierten Landschaft zu vergleichen, aus der nur hier und da ein Gegenstand sonnenbeleuchtet hervortritt. So enthalten die Kompositionen gewisse klare Hauptstellen, dann andere, welche gar nicht klar hervortreten sollen und nur als Hintergrund zu dienen die Bestimmung haben; einzelne Stellen sind durch Sonnenblicke erleuchtete Punkte, andere verlieren sich in verschwimmenden Umrissen. Dieser inneren Eigentümlichkeit entspricht die äussere, dass Schumann sehr mit aufgehobenem Pedal zu spielen liebte, um die Harmonien öfters nicht ganz deutlich hervortreten zu lassen, und der ausführende Künstler darf daher bei diesen Kompositionen weniger den scharf ausgeprägten sinnlichen Ton des Pianofortevirtuosen geltend machen, sondern muss, der bezeichneten Eigentümlichkeit gemäss, mehr Zartheit und etwas Verwischtes im Anschlag, was freilich beim öffentlichen Vortrag minder berücksichtigt werden kann, zu erreichen suchen. Alles dies ist vorzugsweise bei der letztgenannten Komposition zu bemerken. — Die „Davidsbündlertänze“ zeigen uns den Komponisten in den Hauptseiten seiner Individualität, welche hier — das Zarte, Kindliche, Innige und das Stürmische, Leidenschaftlich-Phantastische — getrennt, einander gegenübergestellt sind, und unter dem Namen „Florestan und Eusebius“ verselbständigt erscheinen. Die kindliche Innigkeit der „Kinderszenen“ begegnet uns auch hier wieder, mehr jedoch, ich möchte sagen, in das Mittelalterlich-Romantische gewendet — Eusebius; dem aber tritt der leidenschaftlich bewegte Florestan verneinend gegenüber. Diese

Zerlegung der Komposition in Gegensätze, diese Schwankungen und Kämpfe sind tiefbedeutsam, sie zeigen uns, worauf ich schon vorhin hindeutete, mit aller Bestimmtheit den Humor als das Wesen der früheren Schumann'schen Kompositionen.*) Das schönste Werk seiner ersten Entwicklungsstufe aber sind wohl die „Kreisleriana“. Hier hat alles klaren, präzisen Ausdruck, hier haben die Darstellungsmittel die höchste Durchsichtigkeit gewonnen, und zugleich sind darin die herrlichsten poetischen Ergüsse. Ich halte dies Werk für eines der schönsten der neueren Pianofortemusik, und es muss als ein Verlust für diejenigen bezeichnet werden, welche es noch nicht kennen. Der frühere nächtliche Humor erscheint geklärt und geläutert, und das Uebermass der Phantasie ist jetzt, so weit dies auf diesem Standpunkt des Schaffens überhaupt möglich ist, in plastische Formenbegrenzung eingegangen. Aber überall zeigt sich dessenungeachtet die blühendste Phantasie, ein Leben in der Welt der Phantasie, eine im Inneren des Subjekts ausgebreitete phantastische Welt. So wie etwa Goethe im westöstlichen Divan sich in den Orient versetzt und in der Phantasie diese Zustände reproduziert, in der Phantasie durchlebt als vorgestellte Zustände, nicht menschlich unmittelbar als die eigensten, wirklichen Zustände des Subjekts in voller Realität, so erscheint uns auch Schumann in dieser und den meisten der früheren Kompositionen. Es ist das ganz auf sich konzentrierte Subjekt, welches nur in seinem Inneren lebt und webt und sich erst in fremde Zustände hinein versetzt, von seinem Mittelpunkt aus sich in Fremdes hineinbewegt, nicht unmittelbar innerlich zusammenhängt mit dem Aeusseren; welches fremde Zustände nicht unmittelbar persönlich durchlebt, sondern sich durch die Phantasie dieselben aneignet, nur sich ausspricht, sein Selbst und seine persönlichen Stimmungen, und die Welt nur insoweit, als das Selbst von ihr berührt wurde; — die im geschichtlichen Fortgange immer mehr herausgearbeitete, auf die Spitze gestellte, phantastisch-humoristisch bewegte Subjektivität.

Doch genug der Details. Mit diesen und anderen ähnlichen Kompositionen, welche ich, um nicht zu weitläufig zu werden, übergangen habe, können wir die erste Stufe der Schumann'schen Kompositionsthätigkeit als abgeschlossen betrachten. Seine zweite Epoche ist die der Wendung zum Objektiven hin. Er tritt aus seiner Innerlichkeit heraus, wendet sich ab von dem früheren phan-

* Vergl.: F. Gustav Jansen, „Die Davidsbündler“. Aus Rob. Schumann's Sturm- und Drangperiode. Ein Beitrag zur Biographie R. Schumann's (Breitkopf u. Härtel, Leipzig 1883).

tastischen Humor und dem Schwelgen der Phantasie, nähert sich der Objektivität des Stils und des Ausdrucks. Das unruhige, leidenschaftliche Auf- und Abwogen weicht einer gehalteneren Ruhe, die früheren Formen treten an die Stelle der selbstgeschaffenen und das Streben nach Bestimmtheit des Ausdrucks erreicht seine Spitze, indem der Komponist das Gebiet der Gesangsmusik betritt. In diese zweite Epoche fallen zunächst die Lieder, seine erste Symphonie, dann weiter alle die grossen Werke, die ihm vorzugsweise Bahn gebrochen haben, das Pianofortequintett und -quartett, die Quartetts für Streichinstrumente, eines der umfangreichsten seiner Werke, „Das Paradies und die Peri“, endlich ein Teil der Faustmusik.

Die Lieder Schumann's sind in gewissem Sinne eine Fortsetzung seiner Charakterstücke für Pianoforte und in ihrem Wesen durch die Beschaffenheit dieser mehrfach bestimmt. Die schon früher vorhandene Bestimmtheit des Ausdrucks hat jetzt durch den Text ihren Abschluss erreicht, das melodische Element hat sich in der Singstimme verselbständigt, zugleich ist die reiche Behandlung des Pianoforte beibehalten und bildet in der Begleitung oftmals die wichtigste Seite dieser Lieder. Dass der Autor zunächst Pianofortekomponist war, ist überall zu erkennen. Nicht die Begeisterung des Gesangskomponisten, nicht, oder weniger der Wunsch, was bei einem Gedicht empfunden wird, vorzugsweise in der Singstimme auszusprechen und allen Ausdruck darin zu konzentrieren, eine poetisch-musikalische Begeisterung im allgemeinen, welche den Inhalt des Gedichts nur überhaupt musikalisch wiederzugeben trachtet, hat zunächst dieselben hervorgerufen. In diesem Sinne sind auch die Dichtungen gewählt, der trefflichste Geschmack giebt sich überall kund, aber nicht alle sind gleich passend für die Zwecke des Gesangskomponisten, dies wenigstens, sobald wir die Aufgabe desselben im Sinne des früheren Standpunkts fassen. Wie es in unserer lyrischen Poesie verhältnismässig eigentlich wenig Deklamierbares giebt, wenig ganz Abgeschlossenes, plastisch Ausgeprägtes, sondern mehr innere Stimmungen ausgedrückt sind, welche mitempfunden werden müssen, nicht äusserlich hingestellt, einer Versammlung anschaulich vorgestellt, kurz: nicht deklamiert werden können, so ist auch eine Anzahl dieser Lieder weniger zum Singen möchte man sagen, mehr zum musikalischen Privatgenuss, am wenigsten zum Vorsingen, geeignet; sie sind bedeutend durch die Tiefe des geistigen Gehaltes, aber sie sind teilweise weniger für den Sänger, sie sind für den Musiker überhaupt, sie wollen als Ganzes, als musikalische Schöpfung, genossen werden, minder

speziell als Gesangskompositionen. Allerdings liegt in dieser Behandlungsweise zugleich ein grosser Fortschritt. Der frühere Standpunkt, wo der Komponist mehr oder minder gleichgiltig mit den Worten des Dichters schaltete und waltete, ist verlassen, eine innigere Durchdringung des Textes wird, nach Schubert's Vorgang, darin erstrebt. Schumann ist indes darin nicht ganz mit sich zum Abschluss gekommen. Seine Behandlung der Singstimme ist weder das eine noch das andere ganz, sie tritt aus der Sphäre absolut-musikalischer Auffassung heraus, ohne die neue Ausdrucksweise, die ich später noch genauer zu charakterisieren habe, ganz zu erreichen. Der Wert der Schumann'schen Lieder ruht daher vorzugsweise in ihrer Geistestiefe, und in dieser Beziehung gehören sie zu dem Grössten und Herrlichsten, was überhaupt existiert, ja man kann wohl sagen, im Hinblick auf die vorzüglichsten derselben, dass es wenige Schöpfungen geben möchte, die denselben überhaupt an die Seite gestellt werden können. Was die soeben erwähnte Behandlung der Singstimme betrifft, so zeigen einige noch die freie Bewegung der früheren absolut-musikalischen Melodie, bei anderen ruht der Schwerpunkt in der Begleitung und die Melodie ist mehr eine geistreiche Deklamation, die mindestgelungenen, namentlich späteren, verraten ein unsicheres Hin- und Herschwanken. Es würde mich zu weit führen, wenn ich einzelne dieser Werke noch besonders namhaft machen wollte. Auf einige indes hinzudeuten, mag ich mir nicht versagen. Von höchster Vortrefflichkeit ist der Liederkreis: „Frauenliebe und Leben" von Chamisso, die tiefste Innerlichkeit kommt darin zur Darstellung, das Herz ist unmittelbar aufgeschlossen in diesen Liedern, und man blickt hinab in die Tiefen der Seele. Zugleich mit Beethoven's Gesängen „An die ferne Geliebte" bin ich geneigt, diese Schumann'schen Lieder das Grösste und Bedeutendste zu nennen, was wir in dieser Sphäre besitzen. Ein mehr volksmässiges, treuherzig-naives Wesen begegnet uns in den Liedern von Reinick. Auch Mendelssohn bewegt sich zum Teil in solchen Stimmungen, und es ist noch ein Gegenstand besonderen Interesses, zu bemerken, wie beide Komponisten sich hierin begegnen, ganz zusammentreffen, so sehr, dass namentlich einige Lieder rücksichtlich der Autorschaft verwechselt werden könnten, wenn nicht kleine Verschiedenheiten in der Schreibart stattfänden. Schumann ist Romantiker und sein Empfindungskreis ist daher sehr verwandt mit dem, welchen die Dichter unserer romantischen Schule aufgeschlossen haben. Die phantastische Pracht, von welcher diese träumten, hat Schumann in dem Liederkreis von Eichendorff musikalisch

zur Darstellung gebracht. Am meisten hervorzuheben sind in dieser vortrefflichen Sammlung das Lied aus Fis-Dur, und das letzte, zwei ausgezeichnete Kompositionen. In den Liedern von Geibel hat Schumann vorzugsweise Musikstücke gegeben, welche vorgesungen werden können. Ausgezeichnet sind ferner „Die beiden Grenadiere“ von Heine in den „Balladen und Romanzen“. Ein vorzugsweise viel gesungenes Lied ist das berühmte: „Du meine Seele“ etc., das erste, durch das Schumann einen durchgreifenden Erfolg erlangte.

Schumann's Entwicklung hat von da an in der Fortbildung und Steigerung dieser jetzt eingeschlagenen Richtung bestanden, und die schon zum Teil genannten Schöpfungen seiner zweiten Epoche sind der Ausdruck derselben. Es zeigt sich im weiteren Fortgange eine immer grössere Erweiterung seiner anfänglich noch in engere Grenzen eingeschlossenen Individualität, er tritt aus seiner subjektiven Innerlichkeit mehr und mehr heraus, indem er sich grösserer Formen bemächtigt, das Nächtlich-Phantastische weicht einer grösseren Klarheit und plastischen Gestaltung. Nach allen Seiten hin zeigen sich Fortschritte, zeigt sich eine Umbildung, die gerade für eine solche Individualität grosse Schwierigkeiten bot. So wie gegen die „Papillons“ die späteren derselben Richtung angehörenden Pianofortekompositionen vertiefteren Ausdruck, grössere Fülle und Kraft der Gedanken, eine reichere Instrumentalbehandlung enthalten, so auch die späteren Orchester- und Gesangswerke im Vergleich zu den vorangegangenen Pianofortekompositionen. Mendelssohn's Einfluss ist hierbei nicht zu verkennen. Es war die Zeit der glänzenden Wirksamkeit desselben in Leipzig, wo in Schumann diese Umbildung vorging. Beide Künstler standen in nahem persönlichem Verkehr. Natürlich, dass ein solcher Verkehr nicht ohne Rückwirkung bleiben konnte auf die noch minder in sich abgeschlossene Individualität Schumann's, während der schon fertigere Mendelssohn sich weniger berührt zeigt. Beide Künstler sind in vielfacher Beziehung Gegensätze. Schumann, wie gesagt, begann mit der entschiedensten Innerlichkeit; er vermochte objektivere Formen nicht sogleich aufzunehmen und seiner Eigentümlichkeit gemäss zu gestalten; er musste alles aus dem Inneren heraus schaffen, und rang darum mit dem Ausdruck, bis er das Ueberkommene selbständig zu reproduzieren vermochte, und wenn daher als das Charakteristische Mendelssohn's sogleich der grosse, überschauende Blick, die Kraft in der Bewältigung der Massen, die Formvollendung sich darstellt, so sehen wir Schumann, hierin nachstehend, mehr

mit der Ausarbeitung des Details beschäftigt, bei dem Reichtum des Einzelnen leicht den Ueberblick verlieren und eine klare Gliederung minder berücksichtigend. Mendelssohn nimmt äusserlich Rücksicht auf das, was Erfolg hat, bei ihm ist diese feine Kenntnis des Schicklichen überwiegend; Schumann folgte überwiegend dem Drange seines Inneren. Schumann versucht sich, Mendelssohn kennt seine Kraft. Dieser, nach dem Früheren zurückgewendet, weiss seine Gedanken plastisch anschaulich darzustellen; jener ringt mit dem Ausdruck, holt aber dafür tiefer aus und fördert noch Unentdecktes zu Tage. Schumann erreichte nur in selteneren Fällen die letzte und höchste Klarheit und Abgeschlossenheit, meist nur in einzelnen Teilen seiner Werke; Mendelssohn verfällt in minder gelungenen Werken in Formalismus und Manier, und wiederholt sich, in den Werken für Pianoforte z. B., was gewisse Lieblingswendungen und Figuren betrifft, sehr auffallend. Schumann schreibt schnell, hin und wieder zu schnell, Mendelssohn feilt und überlegt, wohl zu sehr. Schumann erweckt mehr unmittelbare Sympathie, Mendelssohn giebt mehr den Eindruck des Vollendeten und Klassischen. Bei diesem ist nichts gewagt, was nicht trifft, jenem fehlt oft diese schlagende Wirkung; dafür aber scheint bei Mendelssohn der Gedanke eingegeben zu sein durch die Kenntnis der Wirkung von aussen, während er bei Schumann aus dem Inneren hervorgegangen ist. Schumann ist die tiefere, bedeutendere Natur, Mendelssohn hat mehr den Ausdruck in seiner Gewalt. So sehen wir, wie Schumann sich durch Mendelssohn ergänzt. Aber man kann die Frage aufwerfen, ob überall der Einfluss des letzteren auf den ersteren für diesen vorteilhaft gewesen sei. So viel ist richtig, dass Schumann aus seiner Bahn etwas abgelenkt wurde. Er hat seine frühere grosse Eigentümlichkeit zum Teil aufgegeben, und andrerseits nicht ganz erreicht, wonach er strebte. Es ist daher zweifelhaft, ob auf diesem neuen Wege für Schumann die letzte Vollendung überhaupt zu erreichen war. Wäre es nicht möglich gewesen, kann man fragen, in derselben phantastisch-humoristischen Weise, wie Schumann früher für das Pianoforte schrieb, auch das Orchester, versteht sich mit entsprechenden Modifikationen, aber in diesem Geiste zu behandeln, und würde nicht durch solch freien Erguss der Seele das Ideal der Zeit, welches die alten Formen zurücktreten lässt, und ein dramatisch bewegtes Seelenleben, Bestimmtheit des Ausdrucks, Humor und Phantasie an die Spitze stellt, ergriffen worden sein? Ich erlaube mir nicht, eine ganz bestimmte Antwort auf

diese Frage zu geben. Ich stelle jedoch die früheren Pianofortewerke Schumann's sehr hoch, und ich glaube daher, dass dieser Ausgangspunkt von dem Komponisten nicht so ganz verleugnet und abgelehnt werden durfte, wie es geschehen ist. Erklärlich aber wird hierdurch der Rückschritt, den er in seiner dritten Epoche gethan hat. Ich komme sogleich noch auf diesen wichtigen Punkt zu sprechen, nachdem ich erst einige Hauptwerke der zweiten Epoche noch etwas näher bezeichnet habe.

Ausgezeichnet ist die erste Symphonie, ein Hauptwerk der zweiten Epoche, hervorstechend durch die jugendliche Kraft und Fülle, die Frische, den übersprudelnden Jugendmut; Schumann's Humor gewinnt in dem Scherzo eine eigentümliche Gestaltung, und es tritt derselbe so sehr als eine Hauptseite hervor, dass auch in anderen nachfolgenden Werken gerade diese eine der hervorstechendsten bleibt. So in der zweiten Symphonie, so in der Komposition, welche unter dem Titel: „Ouverture, Scherzo und Finale“ erschienen ist. In der zweiten Symphonie sind das Scherzo und das zauberhafte Adagio die zunächst zündenden Nummern. Grossartig und gewaltig auch ist der erste Satz, am mindesten konnte ich mich anfangs mit dem letzten Satz befreunden. Diese Symphonie aber ist ein neuer Beleg, wie vorsichtig man sein muss im Urteil. Sie wird mehr und mehr jetzt als eine der grössten Leistungen Schumann's anerkannt, als ein in sich gerundetes Meisterwerk, in dem alle Teile auf gleicher Höhe stehen. — Derselbe Geist, der hier in der Symphonie zur Erscheinung gekommen ist, waltet in den Quartetts für Streichinstrumente, in dem Quartett und Quintett für Pianoforte. Es sind dies wahrhafte Perlen in dem Kranze der Schumann'schen Werke. — Eine natürliche Folge der geringeren Bedeutung der Oper in dieser Epoche, der geringeren Befähigung dieser Komponisten dafür, war die erhöhte Wichtigkeit der Konzerte und die produktive Kraft brach sich daher auf Wegen Bahn, die früher weniger betreten worden waren. So erklärt sich, dass diese Tonsetzer in der Musik für Gesang und Orchester, in der Kantate, Ausgezeichnetes geleistet haben. Die frühere Zeit besass nur wenig hervorstechende Werke für Gesang und Orchester; ich erinnere an Romberg's Kompositionen, die eine Zeit lang sich grosser Beliebtheit erfreuten, und noch heute von schwächeren Dilettantenvereinen, insbesondere an kleineren Orten, gesucht werden. Jetzt haben wir infolge jenes Umstandes Schöpfungen, wie Mendelssohn's „Walpurgisnacht“, Gade's „Comala“ u. a. Ebensosehr, wie in der Oper, war aber auch in kirchlicher Beziehung das frühere Terrain verloren gegangen. Auch aus diesem

Grunde demnach sahen sich diese Tonsetzer auf das Konzert verwiesen. So trat das Konzertoratorium an die Stelle des früheren im kirchlichen Geiste gehaltenen Oratoriums. In diese Sphäre, wenn auch nur in einem weiteren Sinne, gehört bekanntlich ein Hauptwerk Schumann's: „Das Paradies und die Peri", jenes Werk, welches ihm fast zuerst in weiteren Kreisen Bahn brach und das Verständnis auch für andere Schöpfungen erschloss. Die andere Hauptseite der Schumann'schen Individualität, die schwärmerische Innigkeit und Zartheit, ist hier vorzugsweise zum Ausdruck gekommen. Im Formellen zeigt sich, wie ich bereits in der siebzehnten Vorlesung erwähnt habe, ein grosser Fortschritt durch Beseitigung der alten, längst durch die feststehende Manier darin unerträglich gewordenen Rezitative. — Im verwandten Geiste wie „Paradies und Peri" hat Schumann seine Musik zu Goethe's „Faust" gedichtet. Das Werk ist vollständig erst nach seinem Tode veröffentlicht worden. Zur Zeit seines Lebens kam nur der Epilog im Himmel, wie man denselben im Gegensatz zum Prolog im Himmel nennen kann, zur Zeit der Goethe-Feier im Jahre 1849 in Leipzig zur Aufführung. Ich habe mich darüber damals in meiner Zeitschrift ausgesprochen und kann hier auf das dort Gesagte verweisen. Die Dichtung gehört zu dem Grössten und Herrlichsten, was Goethe geschaffen, sie bildet den Glanzpunkt des zweiten Teiles der Faustdichtung, und wenn ich sage, dass Schumann dem Fluge Goethe's gefolgt ist, so habe ich damit ausgesprochen, dass ich die Komposition zu den bedeutendsten neuerer Tonkunst zähle. Das ganze Werk hat eine ausführlichere Besprechung im 51sten Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik" erfahren, die durch den Verfasser derselben, P. Lohmann, auch gesondert als Broschüre (Leipzig, Kahnt) veröffentlicht wurde. Es hält nicht in allen Teilen sich auf gleicher Höhe. Weniger befriedigend sind die Nummern des ersten Teiles. Erst allmählich steigt es zu der bezeichneten Grösse empor. So ist auch die unmittelbar vor dem Epilog befindliche Szene der „vier grauen Weiber" ein grosses Meisterstück.

Schumann ist nicht vollständig aus sich herausgetreten, es sind immer nur Annäherungsversuche, die er unternahm, wenn auch gewaltige; er geht bis auf einen gewissen Grad aus sich heraus, um sich dann wieder in sich zurückzuziehen. Dies bezeichnet die dritte Epoche in seiner schöpferischen Thätigkeit, hierin liegt der schon vorhin angedeutete Rückschritt, den er gemacht hat. Man kann diese Epoche ungefähr von der Zeit seiner Uebersiedelung

nach Dresden an datieren. Er hat auch da noch ausgezeichnete Werke geschrieben, denn es gehört dahin die Musik zu Byron's „Manfred“, ein gewaltiges, tief bedeutungsvolles Werk, dessen Ouverture zu den grossartigsten Schöpfungen der nach-Beethoven'schen Zeit zu rechnen ist; im ganzen aber ist doch der Rückschritt unverkennbar. Schumann's Grösse beruht neben dem Reichtum seiner musikalischen Begabung auf der Tiefe des geistigen Gehalts, den er ausgesprochen hat, wir haben das Bewusstsein bei seinen Werken, dass es eine der hervorragendsten Persönlichkeiten ist, die sich offenbart. Was die Darstellung dieses Gehalts betrifft, so blieb bei ihm stets zu wünschen übrig. Er hat die angestrebte Objektivität des Ausdrucks, diese plastische Klarheit, nicht immer und überall, vielleicht nur in seinen schönsten Momenten erreicht. Der Rückschritt besteht jetzt darin, dass mit der Abnahme der Macht und Gewalt des Inhalts die formellen Mängel mehr hervortreten. Früher hob ihn die Energie der Leidenschaft und der Reichtum seiner Phantasie über diese Mängel empor, sodass dieselben, obschon vorhanden, doch verdeckt sind; jetzt wird das nicht Erreichte bemerkbar, weil die andere Seite, worin sein Wert vorzugsweise beruhte, zurücktritt. Das gilt z. B. von der Behandlung der Singstimme. Schumann hat dieselbe nie ganz in Fluss zu bringen vermocht, es ist nicht bloss technisch Unsingbares, es ist auch viel des ästhetisch Unmotivierten darin. Der frühere grosse Schwung seiner Melodie aber verdeckte diese Ecken und Sonderbarkeiten; später nahm jener ab, während die Ecken blieben. Darum sehen wir in späteren Werken so oft das ganz bedeutungslose Herauf- und Heruntergehen der Stimme, das für den Sänger Undankbare und zugleich Ausdruckslose. Der naturgemässe Fortgang wäre gewesen, wenn Schumann in seiner dritten Epoche sich der Darstellungsmittel im erhöhten Grade, etwa in Mendelssohn'scher Weise, bemächtigt hätte. Man hätte darin nicht einen eigentlichen Fortschritt finden können, aber er würde damit das seinem Ausgangspunkt entgegengesetzte Ziel erreicht haben. Einmal abgelenkt von seiner Bahn blieb ihm eigentlich kein anderer Weg übrig. Statt dessen ist Schumann stehen geblieben, was die Handhabung der Ausdrucksmittel betrifft, während die produktive Kraft zurücktrat. Zwei Wege gab es, meinem Dafürhalten nach, für Schumann: entweder konsequentes Beharren in der anfänglich eingeschlagenen Richtung, und er würde dann, wie ich glaube, am grössten geworden sein; oder, wollte er jene durch Mendelssohn'sche Einflüsse bewirkte Wendung machen, Fortgang auf dieser Bahn, sodass er dann, mit Verlust

tieferer Innerlichkeit, zu formell vollendeterem Ausdruck gelangt wäre. Es mögen zum Teil äussere Einflüsse gewesen sein, welche ihn zurückgehalten haben. Vor allen Dingen hat Schumann in seiner letzten Epoche zu viel geschrieben. Er hat mehr nur fortgearbeitet, ohne die eigentlich bedingende innere Notwendigkeit abzuwarten. Seine späteren Werke sind nicht mehr Ausdruck innerer Weiterentwicklung, sie sind nicht eine qualitative Erweiterung, sie sind nur eine quantitative Vermehrung.

Ich kann natürlich unter der grossen Zahl von Werken aus dieser Zeit nur einzelne namhaft machen. Das Gesagte bestätigt vor allen Dingen die Oper „Genoveva“. Ich habe mich darüber schon bei Gelegenheit der ersten Aufführung dieses Werkes in Leipzig ausgesprochen, und zwar in dem soeben angedeuteten Sinne. Einzelne haben mir damals daraus einen Vorwurf gemacht. Während ich mich rühmen darf, für Schumann zuerst in weiteren Kreisen die Bahn gebrochen zu haben, wollte man, statt darin meine Unparteilichkeit zu erkennen, die frei von persönlichen Rücksichten nur das ausspricht, was sie nach bester Ueberzeugung gefunden hat, einen Abfall von Schumann erblicken. Man verwechselte Parteinahme für eine Richtung, Parteinahme für die Sache, mit persönlichem Kliquenwesen. So pflegt es aber zu gehen. Die einen verlangen solches Kliquenwesen, die anderen faseln von demselben und erheben gehässige Vorwürfe, während jede Veranlassung dazu fehlt. — Auch in Schumann's „Pilgerfahrt der Rose“ macht sich die bezeichnete Wendung geltend, und ich erwähne diese Komposition ausdrücklich, weil man vielleicht seine „Genoveva“ weniger als Beweis gelten lassen möchte, infolge des schon erwähnten Umstandes, dass alle diese Tonsetzer für die Oper weniger befähigt waren, und bei den damals vorhandenen Zuständen in dieser Sphäre auch kein geeignetes Terrain vorfanden. In der „Pilgerfahrt der Rose“ haben wir eine schlagende Bestätigung des Gesagten vor uns. Trotz vieler vortrefflicher Einzelheiten hat der Komponist darin doch eigentlich nichts Neues gesagt, sie ist eine schwächere Reproduktion des „Paradies und die Peri“, zugleich mit dem Unterschied, dass die Mängel der Darstellung hier entschiedener als dort hervortreten, weil sie nicht mehr durch die Bedeutendheit des Inhalts, durch den Schwung der Melodie verdeckt werden. Schumann hat auch noch in dieser Epoche viel Herrliches geschaffen, und auch die schwächsten Werke enthalten immer noch bedeutungsvolle Züge, wie denn überhaupt wenige Tonsetzer — mit Ausnahme der Genien ersten Ranges — so reich an vortrefflichen Werken sein

möchten, wie er (Liszt bezeichnet in diesem Sinne Schumann als den Tonsetzer dieser Epoche, der am meisten Musik denkt); aber der fortwährende Rückgang ist doch sehr auffallend, und der Eindruck, den einzelne dieser Werke machen, ist zu Zeiten wirklich ein betrübender. Zuletzt hat sich offenbar Schumann's höchst trauriges persönliches Schicksal darin schon im voraus kundgegeben. Angestrengtes Arbeiten, sowie unerfreuliche Erfahrungen mancherlei Art, mögen zu dieser Katastrophe mitgewirkt haben. Trotz aller in die Mode gekommenen Reden über Vernachlässigung der Künstler in Deutschland, war die Nation noch nicht so weit gediehen, wirklich etwas für dieselben zu thun. Unser Partikularismus ist daran schuld. Keiner weiss sich als Glied des Ganzen, dem als solchen gewisse Verpflichtungen obliegen; jeder zieht sich aus der Gemeinschaft zurück, in der verkehrten Meinung, dass es auf ihn nicht ankomme, dass alles auch ohne seine Mitwirkung zu stande kommen werde. So befand sich Schumann offenbar in einer seiner Individualität nicht angemessenen Stellung in Düsseldorf, aber keiner dachte daran, durch geringes Entgegenkommen eine sehr leicht herbeizuführende Aenderung in Anregung zu bringen.

Doch genug. Mögen wir Grund haben, einzelne Ausstellungen zu machen; sie verschwinden der Grösse seiner Gesamt-Leistungen gegenüber, und auch in den späteren Werken, den dramatisierten Balladen, findet sich neben Schwächerem noch genug des Schönen. Trat er doch in denselben noch in seiner letzten Epoche bahnbrechend auf, wenn er auch seine Intentionen nicht überall vollständig verwirklichen konnte. Und so sei auch hier zum Schluss noch seiner Melodramen, der Pianofortebegleitung zu Hebbelschen Gedichten, gedacht, die, in vieler Hinsicht bedeutungsvoll, ebenfalls einen neuen Weg bezeichnen. Auch das ist noch zu erwähnen, dass, wie nach Mendelssohn's Tode, so nach dem Ableben Schumann's die Publikationen seiner Schöpfungen noch nicht aufgehört haben. Einige wichtige Werke von ihm, die Arbeiten namentlich im Fache der Kirchenmusik, haben erst später die Presse verlassen.

Schumann's Wesen überhaupt, seine künstlerische und menschliche Persönlichkeit, hat Wasielewski nach einigen Seiten hin ziemlich richtig geschildert. Vieles wäre freilich noch hinzuzufügen, um das Gesamtbild zu ergänzen. Manches muss ich nach dem, wie sich mir Schumann's Wesen bei einer langjährigen Bekanntschaft dargestellt hat, als geradezu irrig be-

zeichnen. Ein ausführlicheres Eingehen auf alles dies wäre freilich hier nicht am Ort.

Aus der Zahl der Künstler, welche an der Spitze dieser Epoche stehen, ist schliesslich noch Frédéric Chopin, geboren 1810*) in Zelazowa Wola bei Warschau, gestorben den 17ten Oktober 1849 in Paris, zu nennen. Chopin findet hier seine Stelle, da er, ein Zeitgenosse Schumann's, diesem anfangs nur um weniges in der Entwicklung vorausgeeilt war, von ihm aber später bald eingeholt wurde. Sein Einfluss auf Schumann war bedeutend, und auch darum ist seiner hier zu gedenken, weil die Verkennung der Chopin'schen Werke, wie schon vorhin erwähnt, zunächst es war, welche den ersten Anstoss zur Gründung der „Neuen Zeitschrift für Musik" und damit zur Bildung der Fortschrittspartei gegeben hat. Im Jahre 1832 waren die Variationen desselben über „La ci darem la mano" aus „Don Juan" erschienen. Die ganze Fülle des Neuen, der Fortschritt aus leeren Aeusserlichkeiten zu geistdurchdrungenen Gebilden, der ganze Chopin'sche Geist, diese nächtliche Phantasterei und Träumerei, war darin schon ausgeprägt, ebenso prägnant, wie in Schumann's „Papillons" die Individualität des letzteren. Sehr wenig entsprechend aber diesen Vorzügen zeigte sich die Aufnahme bei der Kritik. G. W. Fink, der damalige Redakteur der „Allgemeinen musikalischen Zeitung", sah darin nichts als ein gewöhnliches Virtuosenstück. Wie Rellstab verfuhr, habe ich Ihnen schon mitgeteilt. Schumann, innerlich entrüstet, ergriff zuerst die Feder als Schriftsteller, und dies gab den Anstoss zur Bildung der neuen Partei, den Anstoss zum ersten Bewusstwerden des neuen Prinzips, welches man fortan zu vertreten hatte. Ich erwähne hier Vorgänge, welche ich selbst mit durchlebt habe. Um so näher liegt es mir, auch einer Erfahrung entgegengesetzter Art zu gedenken, deren Mitteilung mir Gelegenheit giebt, ein anerkennendes Wort der Erinnerung über Fr. Rochlitz zu sagen. Es war nämlich im Jahre 1832; Chopin's erste Mazurken hatten kurz vorher die Presse verlassen. Frau Clara Schumann, damalige Clara Wieck, spielte dieselben, und Rochlitz war gekommen, um die Werke des neuen, ihm noch unbekannten Komponisten kennen zu lernen. Nun war es eine Freude zu sehen, mit welchem Interesse Rochlitz darauf einging und wie günstig er sich über das Gehörte aussprach. Mir aber war das ein Beweis, dass auch Aeltere, in ganz anderen Anschauungen Erwachsene, recht wohl im stande sind, auf Neues einzugehen, wenn

*) Während man sonst den 1. März 1809 als den Tag der Geburt Chopin's bezeichnete, wird neuerdings der 22. Februar 1810 als solcher angegeben.

sie sich nur die nötige Frische und Unbefangenheit erhalten. Doch dies beiläufig. Chopin, ich brauche das kaum erst auszusprechen, bewegt sich auf einem beschränkteren Terrain, als alle heute besprochenen Künstler, und auch innerhalb dieser Schranken ist seine Sphäre noch eine engere und begrenztere. Unter diesen Einschränkungen aber gehört er zu den bedeutendsten Erscheinungen seiner Zeit. Es ist der durch das Jahr 1830 wachgerufene Geist, der in ihm waltet, diese leidenschaftlich aufgeregte Stimmung, diese Verstimmung, die sich in wilden Schmerzensausbrüchen ergeht. Von grosser Bedeutung ist hierbei noch der Umstand, dass er einer der ersten Ausländer ist, der sich in den Geist der deutschen Instrumentalmusik bis zu diesem Grade versenkt hat, sodass wir nun deutsche Elemente mit denen einer fremden Nationalität verschmolzen sehen. Wir begegnen dieser Erscheinung in der gegenwärtigen Epoche überhaupt häufiger, und auch für Liszt, Berlioz, Rubinstein u. a. gelten in dieser Beziehung ganz dieselben Gesichtspunkte. Hier ist es bekanntlich die polnische Nationalität, welche auf diese Weise ihre Vertretung in der Tonkunst fand. Es ist die Kühnheit und der Stolz dieses Volkes, die Grazie und Eleganz, es ist aber auch der Schmerz desselben, welche Chopin ausgesprochen hat. Hieraus erklärt sich auch, dass er in jenen Tanzformen, welche seiner Nation eigentümlich sind, so Bedeutendes leistete. „Unausgesprochene Leiden, unbewusstes Sehnen, tiefe Trauer, schimmernden Trost“, sagt Liszt in einem Aufsatz der „Neuen Zeitschrift für Musik“, hat er in seine kurzen aber sinnvollen Werke eingeheimnisst. Chopin war eine komprimiert leidenschaftliche, überschwellend nervöse Natur, er mässigte sich, ohne sich zähmen zu können, und begann jeden Morgen von neuem die schwierige Aufgabe, seinem aufwallenden Zorn, seinem glühenden Hass, seiner unendlichen Liebe, seinem zuckenden Schmerz, seiner fieberhaften Erregung Schweigen aufzuerlegen, und sie durch eine Art geistigen Rausches hinzuhalten, in den er sich versenkte, um durch seine Träume eine zauberische, feenhafte Welt heraufzubeschwören, in ihr zu leben und ein schmerzliches Glück zu finden, indem er sie in seine Kunst bannte.“ Chopin steht als Pianofortekomponist in mehr als einer Beziehung an der Spitze dieser Epoche, und es spricht sich die neue Behandlungsweise des Instruments in ihm zunächst am vollkommensten aus. Behufs eingehenderer Beschäftigung mit Chopin's Leben und Wirken sei auf die Schriften von Karasowski und Fr. Nieck's (in deutscher Uebersetzung — die letztere von Langhans) hingewiesen.

Hervorragend auf dem Gebiet der Pianofortemusik ist auch — um an diesen sehr beachtenswerten Künstler sogleich hier in diesem Zusammenhange zu erinnern — Stephen Heller, geboren am 13ten Mai 1813 zu Budapest, gestorben den 13ten Januar 1888 in Paris. (Die Angaben über Geburtstag und -jahr schwanken.) Er gehört zu den besseren Komponisten für dies Instrument in neuerer Zeit, und ist darum von allen Pianofortespielern geschätzt, obschon er nicht eigentlich populär zu nennen ist. Für diese Thatsache liegt der Grund hauptsächlich in seiner Behandlung des Instruments. Er schreibt zu schwer, um Spielern von geringerer Fertigkeit zugänglich zu sein; andrerseits aber wieder nicht brillant, nicht konzertmässig genug, um ins Konzert zu passen. Dies gilt z. B. von seiner Bearbeitung der Schubert'schen Lieder. Seine Ausdrucksweise, meist in Form von kleinen Genrestücken, zeichnet sich durch vornehme Individualität aus, die durch oft sinnige, oft launige, interessante eigenartige Wendungen im kürzesten Stück immer etwas Neues zu sagen weiss, sodass es erklärlich erscheint, dass der Kreis seiner Anhänger in späterer Zeit immer mehr wuchs.

Ich breche die Darstellung dieser Epoche hier ab, da es nicht möglich ist, den Reichtum derselben in einer Vorlesung zu erschöpfen. Bei unserer nächsten Zusammenkunft werde ich Ihnen demnach alle die Erscheinungen namhaft zu machen haben, die wesentlich in diesen Zusammenhang gehören, heute aber keine Erwähnung finden konnten. Insbesondere ist es Hector Berlioz, dem wir zunächst unsere Aufmerksamkeit zuwenden müssen.



ZWEIUNDZWANZIGSTE VORLESUNG.



H. Berlioz. R. Franz. Die Instrumental-, insbesondere Pianofortevirtuosität und der erneute Aufschwung derselben: F. Liszt. F. Mendelssohn. Clara Schumann. A. Henselt. F. Hiller. S. Thalberg u. a. Virtuosen auf den Orchesterinstrumenten: N. Paganini. Ernst. Vieuxtemps u. a. Parish-Alvars. Die Schulen Mendelssohn's und Schumann's: N. W. Gade. F. Hiller. St. Bennett. J. J. H. Verhulst. J. Rietz. C. Reinecke. Glinka. H. Hirschbach. Aeltere, noch in dieser Epoche thätige Tonsetzer, sowie spätere, welche eine mehr vereinzelte Stellung einnehmen: L. Spohr. H. Marschner. C. G. Reissiger. W. H. Veit. J. W. Kalliwoda. F. Lachner u. a. Die Kritik: F. Rochlitz. E. T. A. Hoffmann. G. W. Fink. L. Rellstab. A. B. Marx. G. Weber. R. Schumann.

Es waren Ausländer, die ich Ihnen am Schlusse der vorigen Vorlesung vorführte: Ausländer, in Geist und Gesinnung aber wesentlich in die Reihe der Künstler gehörig, die ich hier bespreche. Noch ein anderer ist unmittelbar in dieser Folge zu nennen, weit bedeutender noch als Chopin, einer der Hauptträger der neueren Entwicklung: Hector Berlioz. Ist es doch überhaupt keine bloss zufällige und vereinzelt stehende Erscheinung, dass in neuester Zeit mehr und mehr Ausländer unserer Entwicklung sich angeschlossen haben, sondern begründet im Wesen der europäischen Kunstentwicklung, in der Natur der modernen Geistesbewegung überhaupt.

Berlioz' erstes Auftreten fällt zwar schon in das Ende der 20er und den Anfang der 30er Jahre, aber er gehört wesentlich nicht nur in diesen Zusammenhang, sondern findet auch gerade hier seine passende Stelle. Erst spät hat derselbe ein entsprechendes Verständnis gefunden, ja man kann sagen, dass er noch jetzt damit zu ringen hat. So gehört sein erstes Auftreten allerdings schon in den Anfang dieser Epoche; aber er reicht zugleich in die Gegenwart herein, und bildet demnach die Vermittlung und den Uebergang zu den neueren Bestrebungen.

Berlioz ward im südlichen Frankreich in einer kleinen Stadt nahe bei Grenoble, Côte St. André am 11ten Dezember 1803 geboren. Sein Vater, ein geachteter Arzt, wünschte, dass er sich derselben Laufbahn widmen möge. Er erhielt eine sorgfältige Erziehung und von seinem zwölften Jahre an auch Unterricht in der Musik, ohne dass damit ein anderer Zweck verbunden gewesen wäre, als um der hergebrachten Sitte allgemeiner Ausbildung zu genügen. Berlioz machte in der Musik sehr rasche Fortschritte, sodass er nach sechs Monaten schon sehr gut vom Blatte sang und die Flöte leidlich blasen konnte. Gegen die Medizin aber empfand er grossen Widerwillen, und diese Abneigung wuchs immer mehr, je näher der Zeitpunkt heranrückte, wo er sich dem Studium derselben ernstlich widmen sollte. Der Vater wusste ihn jedoch zu überreden, sodass er zwei Jahre lang sich der Leitung desselben zu diesem Zweck überliess. Aber der Genius der Musik war nicht in ihm zu ertöten. Ein Quartett von Haydn gab erneute mächtige Anregung, und hatte die Folge, dass Berlioz sich in einem ähnlichen Werke versuchte. In Paris angekommen, um seinen medizinischen Studien obzuliegen, zog ihn die Oper mächtig an, und sein Entschluss, sich ganz der Kunst zu widmen, gelangte zur Reife. Die Folge war ein mehrjähriges Zerwürfnis mit seiner Familie und die Entziehung jedweder Unterstützung, sodass Berlioz der bittersten Armut Preis gegeben war, und sich nur dadurch retten konnte, dass er an einem der Pariser Theater eine Stelle als Chorist annahm. Nach Verlauf einiger Monate indes verbesserten sich seine Verhältnisse, indem er Gelegenheit fand, Gesangsunterricht zu erteilen. Er machte nun selbst auch bei Levasseur ernstere musikalische Studien, und begann die Komposition seiner Oper „Die Vehmrichter“ (Les francs juges), von der nur die Ouverture bekannt geworden ist. Der Vater, versöhnt, unterstützte ihn fortan wieder, sodass er jetzt in das Konservatorium eintreten konnte. Dort erhielt er später den Preis für die Kantate „Sardanapal“, und infolge desselben, wie gewöhnlich, ein Stipendium zur Reise nach Italien. In Italien machte er Mendelssohn's Bekanntschaft. Eine leidenschaftliche Neigung zu einer ausgezeichneten irländischen Schauspielerin, Miss Smitson, die jedoch anfangs unerwidert blieb, hatte schon vor dieser Reise sich seiner bemächtigt. Diese verzehrende Liebe gab seiner „Sinfonie fantastique, Episode de la vie d'un artiste“ die Entstehung. Später fügte er diesem Werke noch einen zweiten Teil, „Le retour à la vie“, Melolog genannt, worin die einzelnen Sätze durch Deklamation verbunden sind, hinzu. 1832 führte er beide zum erstenmale im Pariser Konservatorium

auf. Paganini war bei diesem Konzert anwesend, und sprach die begeistertste Anerkennung für Berlioz aus, diese weiterhin noch auf andere nachhaltige Weise bethätigend. Auch Miss Smitson war zugegen, und die Aufführung wurde zugleich dadurch für Berlioz folgenreich und von entscheidender Wichtigkeit, dass sie Veranlassung gab zu seiner bald darauf erfolgenden Vermählung mit der genannten Künstlerin. Berlioz' Anerkennung war indes durch jenen Erfolg selbst in seiner näheren Umgebung noch keineswegs festgestellt. Mehr Anerkennung als diese ersten künstlerischen Erfolge trug ihm bei einem grossen Teil seiner Landsleute seine journalistische Thätigkeit ein; er übernahm die musikalische Kritik des „Journal des Débats“ und der „Revue et gazette musikale“. Er entschloss sich deshalb, in den Jahren 1841—1842 eine Reise durch Deutschland zu unternehmen, und an den Hauptorten Aufführungen seiner Hauptwerke selbst zu leiten. Wie er die deutsche Kunst kannte, musste ihm bald klar werden, dass er seine wahre geistige Heimat bei uns zu suchen habe. Aber auch der Erfolg dieser Reise entsprach nicht seinen Erwartungen. Man war damals bei uns noch nicht reif für die Berlioz'schen Neuerungen. Er selbst hat nachher über diese Reise in Journal-Artikeln berichtet, die gesammelt auch als Broschüre erschienen sind. Später unternahm er noch mehrere Reisen nach Deutschland, hauptsächlich auf Veranlassung Liszt's, der Berlioz, um das Verständnis der Werke desselben mehr und mehr zu vermitteln, wiederholt nach Weimar einlud, und grossartige Aufführungen veranstaltete; so hauptsächlich im Jahre 1852, und dann wieder 1855. Die meisten seiner bedeutungsvollsten Tonschöpfungen kamen dabei zur Aufführung, im erstgenannten Jahre die Oper „Benvenuto Cellini“, seine Symphonie „Romeo und Julie“, seine Faustmusik, im Jahre 1855 seine „Kindheit Christi“, aus der schon vorher das Bruchstück „Die Flucht nach Aegypten“ bekannt geworden war. Berlioz hat, um dies sogleich hier zu bemerken, keine hohe Opuszahl in seinen Werken erreicht. Es sind aber lauter Kolosse, die er gegeben hat, jedes einzelne so umfangreich, dass ein einziges eine ganze Menge kleinerer Kompositionen aufwiegt. Ich nenne von denselben noch die Ouverturen zu „König Lear“, zum „Sturm“ von Shakespeare, zu „Sardanapal“, zu „Childe Harold“ von Byron, zum „Corsar“, zu „Benvenuto Cellini“, die Ouverture „Der römische Karneval“, die ebenfalls zu letztgenanntem Werke gehört. Unter den Symphonien ist, ausser den schon genannten, sein „Harold in Italien“ hauptsächlich hervorzuheben. Ausserdem sind zu nennen: seine bedeutende Kantate „Der 5. Mai“, welche den Tod Napoleon's

verherrlicht, sein Chorwerk „Tristia", sein Requiem, sein Tedeum. In den letzten Jahren hat er noch zwei Opern geschrieben: „Beatrice und Benedikt" (nach Shakespeare) und „Die Trojaner in Karthago". Kleinere Werke hat er gegeben für Gesang, so seine reizende „Gefangene", seine „Sommernächte" u. s. w. Sein eben genanntes Chorwerk „Tristia" ist ein Denkmal auf den Tod seiner Gattin. Später verheiratete er sich noch ein zweites Mal. Berlioz bekleidete, wie schon erwähnt, lange Jahre hindurch das Amt eines Berichterstatters über Musik für das „Journal des Débats". Seine oben erwähnten Reisebriefe erschienen zuerst in diesem Journal. Ueberhaupt hat er auch als Schriftsteller eine umfangreiche Thätigkeit entwickelt. Hier sei nur auf seine grosse Instrumentationslehre „Traité de l'instrumentation et de l'orchestration moderne Suivi de la théorie du chef d'orchestre" hingewiesen. Eine Gesamtausgabe dieser Werke ist in deutscher Uebersetzung (Leipzig, G. Heinze) erschienen. Sein letztes grösseres Werk war das Oratorium „Le temple universel". Erst 1856 ward er zum Mitglied der französischen Akademie gewählt. Er starb am 8ten März 1869 in Paris.

Die Kunstgeschichte ist reich an Beispielen für eine erst spät erfolgte Anerkennung ausgezeichneter Leistungen; selten aber wohl ist einem Künstler das Durchdringen so schwer gemacht worden, wie Berlioz. Zwanzig und mehr Jahre mussten vergehen, bevor man nur einigermassen an ihm Anteil nahm. Von seinen Kompositionen war anfangs nur die Ouverture „ Die Vehmrichter" bekannt und kam hier und da zur Aufführung. Man musste die Schärfe der Charakteristik darin anerkennen, meinte aber zu gleicher Zeit, dass bei einem solchen Verfahren die Musik aufhöre, Musik zu sein. Zuerst ist es R. Schumann gewesen, der in den ersten Bänden der „Neuen Zeitschrift für Musik" nachdrücklich auf Berlioz' grosse Erscheinung hingewiesen hat. Er hat auch nachher noch oft den Wunsch ausgesprochen, dass mehr als damals Gelegenheit gegeben werden möchte, die Werke desselben zu hören. Später indes hat Schumann eine andere Richtung eingeschlagen, und die Folge war, dass das Interesse für Berlioz bei ihm in den Hintergrund trat. So hatten seine Bemühungen nur ausgereicht, die Aufmerksamkeit auf denselben zu lenken, ohne ihm wirklich Eingang zu verschaffen. Nur zwei begeisterte Vertreter fand er in jener Zeit: W. R. Griepenkerl und J. C. Lobe. Beide sind damals eifrig bemüht gewesen, ihre Auffassung zur Geltung zu bringen, beide indes mit nicht ausreichendem Erfolg. Griepenkerl's geistreiche Broschüre „Ritter Berlioz in

Braunschweig“ hat die ersten Grundzüge für eine entsprechendere Würdigung zu geben versucht, indem sie Berlioz in seiner geschichtlichen Genesis zu begreifen versuchte. Sie hat sehr gut vorgearbeitet, ohne bis zum Kern der Sache vordringen zu können. Ich mache ihr daraus durchaus keinen Vorwurf, ich bemerke dies bloss, um die Thatsache einer nicht ausreichenden Würdigung daraus zu erklären. Lobe hat an verschiedenen Orten, auch in der „Zeitschrift für Musik“, seine Sympathie für Berlioz ausgesprochen, indes auch ohne genügenden Erfolg, weil seine Auffassung an zu grosser Einseitigkeit litt, indem er eine der anfangs zweifelhaftesten Seiten der Berlioz'schen Kunst als die Hauptsache, als das Rechte und Wahre hinstellte. Auch das soll durchaus kein Tadel sein. Denn nicht mit einem Male ist eine neue grosse Erscheinung allseitig und erschöpfend zu würdigen und schon der Umstand, Elemente dazu an die Hand gegeben zu haben, verdient Dank. Aber es musste für Berlioz ein ungünstiges Vorurteil erwecken, dass einer seiner Hauptvertreter gerade eine solche Einseitigkeit als das Wesentliche bezeichnete. Nur nach einer Seite hin fand er schon damals eine vollständigere Anerkennung: als Meister der Instrumentation, obschon auch diese Anerkennung nicht ohne Einschränkungen war. Die deutschen Musiker sträubten sich gegen die Einführung neuer Instrumente, wie sie Berlioz gebrauchte, man wollte nur das Beethovensche Orchester gelten lassen, zugleich nahm man Anstoss an der massenhafteren Besetzung, die Berlioz für seine Werke zum Teil forderte, und dies rief das Vorurteil hervor, dass er gewissermassen ein Lärmmacher sei, der nie anders als im Gefolge von so und so viel Dutzend Posaunen auftreten könne. Man betrachtete ihn als einen Halbverrückten, man verspottete ihn, oft auch verfolgte ihn Hass und Neid, wo man seine tiefere Bedeutung ahnte. Im ganzen war daher der Eindruck der ersten Reise ein sehr vorübergehender. Nur wenige Städte bewahrten ihm eine treues Andenken; es waren dies, so weit mir bekannt, Braunschweig und Prag. An beiden Orten kamen hin und wieder auch später noch Werke von ihm zur Aufführung. Was meine eigene damalige Ansicht betrifft, so befand ich mich zu jener Zeit schon im Widerspruch mit der mehr oder weniger allgemein üblichen. Ich anerkannte, dass Berlioz eine hochbedeutende, ausgezeichnete Erscheinung sei, aber ich mochte zugleich nicht in Abrede stellen, dass vieles bei ihm bis zur Karikatur verzerrt erscheine. Allerdings ringt sich auch bei Beethoven im weiteren Fortgang seiner Entwicklung immer mehr die poetische Idee heraus, und tritt dem

ausschliesslich musikalischen Element gegenüber. Als eine notwendige Folge dieser Wendung zeigt sich, wie schon oft erwähnt, das Streben nach möglichster Bestimmtheit des Ausdrucks. Deutlich erkennbare Seelenzustände zu zeichnen, wird darum bei ihm später in immer höherem Grade die Aufgabe. Auch Berlioz hat diese Richtung aufgenommen, aber er ist darin — meinte ich damals — zu weit gegangen. Wenn bei Beethoven die poetische Idee, so zu sagen, immer noch gebunden erscheint von dem übergreifenden musikalischen Element, so tritt dieselbe bei Berlioz zu selbständig hervor, tritt zu einseitig an die Spitze des Werkes, und wird mit deutlich ausgesprochener Absicht als das die gesamte Gestalt Bestimmende und Bedingende erkannt. Wenn dort die bestimmte Charakterzeichnung häufig auch wieder in der Unbestimmtheit und Allgemeinheit des musikalischen Ausdrucks verschwimmt, so zeigt sich dieselbe hier bis zu einer Höhe gesteigert, dass wir mit Händen zu greifende Gestalten vor uns zu haben meinen, aber eine kahle Wirklichkeit, ohne poetische Erregung, ohne das innere Leben und Weben der Stimmungen. Nach beiden Seiten ist Berlioz über Beethoven hinausgegangen, er hat nach Seite der poetischen Idee beinahe grossartigere Aufgaben sich gestellt, als jener, er hat die Schärfe der Charakteristik gesteigert bis zu einer kaum zu überbietenden Höhe, aber er hat damit zugleich die Einheit der Stimmung geopfert, er ist aus dem musikalischen Bereich herausgetreten in eine Sphäre, wo die Musik fast ganz aufhört, er ist fortgegangen bis zu völliger Verneinung des innersten Wesens der Instrumentalmusik. Als von wesentlichem Einfluss hierauf musste zugleich sein französisches Naturell erscheinen. Die Instrumentalmusik ist vorzugsweise deutsche Kunst. Das deutsche Gemütsleben ist der Boden für dieselbe. Berlioz hat dieses innerste Wesen gänzlich verkannt, er hat nur das Aeusserliche davon in sich aufgenommen, die Erscheinung ohne den inneren, belebenden Kern, ohne das, was bei uns jenen Aeusserlichkeiten erst die wahre Bedeutung verleiht. So ist sein Kunstschaffen überwiegend ein Irrtum; er hat jene Bahn, welche Beethoven schon vollständig durchlaufen, bis zu einer Spitze geführt, auf der wir sogleich die Verirrung gewahren, er hat, wie schon gesagt, Karikaturen geschaffen. Mag er daher auch gross und bedeutend im einzelnen erscheinen, er hat Unmögliches vollbringen wollen. Je mehr er diese Richtung kultivierte, um so mehr erscheint seine Musik aller Innerlichkeit bar. Die künstlerische Thätigkeit ist bei ihm Berechnung geworden, das Innerlichste zur nacktesten Aeusserlichkeit. Er hat in seiner schildernden, malen-

den Richtung der Instrumentalmusik ein Element aufdringen wollen, das der innersten Natur derselben zuwider ist. Er ist nur die Kehrseite von Beethoven. Wenn bei diesem das beschreibende, malende Element ebenfalls in den Vordergrund tritt, so ruht es bei ihm auf der Basis der Empfindung. Hier bei Berlioz ist diese Hauptseite gar nicht erkannt, nur das Aeussere ohne das notwendig dazu gehörende Innere ist zur Darstellung gekommen.

Dies das Resultat jener ersten Reise. Dies meine damalige Ansicht. Auch ich beklagte zwar, dass wir bis dahin gar nicht Gelegenheit hatten, Berlioz'sche Kompositionen zu hören, aber ich war doch der Meinung, dass sie sich nicht auf dem Repertoir halten, dass sie zum wenigsten nicht eine Stellung wie die Werke Schumann's, Mendelssohn's u. a. einnehmen würden. Nur als sehr interessante Erscheinungen der Gegenwart hielt ich sie für vorübergehender Aufführungen wert, hauptsächlich um darnach erst ein vollständigeres Urteil zu bilden.

Die Gerechtigkeit erfordert, anzuerkennen, dass auch Berlioz selbst nicht frei war von Schuld in Bezug auf diese nicht befriedigenden Ergebnisse seiner Bestrebungen. Schon der Umstand, dass er, ohne Deutsch zu sprechen, nach Deutschland kam, war eine echt französische Taktlosigkeit. Nicht bloss, dass er damit die Deutschen beleidigte, es wurde ihm dadurch auch die Möglichkeit entzogen, mit den Musikern in ein näheres Verhältnis zu kommen. Befremdend ferner waren die Programme, die er seinen Kompotionen vorausschickte. Man war damals, infolge irriger Theorien, noch überwiegend gegen derartige Programme eingenommen. Es hatte dies seinen Grund im Mangel an Einsicht und man hatte Unrecht. Sehr richtig aber war, dass man an der speziellen Ausführung dieser Programme Anstoss nahm. Sie waren im französischen Geiste geschrieben und beleidigten das deutsche Gefühl, sie waren geschmacklos durch ein allzu spezielles Hinweisen auf das, was durch die Musik ausgedrückt werden solle. Darin lag zugleich ein ästhetischer Irrtum, und die Wahrheit war daher in dieser Beziehung eine zwischen Berlioz und seinen Gegnern geteilte. Nicht die Bedeutung jeder einzelnen Note wünschen wir zu wissen, erkennen im Gegenteil nur die nackte Prosa in solchem Verfahren. Wir finden einen Hauptreiz der Instrumentalmusik in dem Unbestimmten, und begnügen uns daher mit der Erfassung der Idee im allgemeinen, während wir das Einzelne dem freien Spiel der Phantasie überlassen. Diese feine Grenzlinie war bei Berlioz nicht innegehalten. Es war dies auch, um, worauf schon vorhin hingedeutet wurde, beiläufig hier zu erwähnen, der Irrtum Lobe's.

Lobe bezeichnete gerade eine die äusserste Bestimmtheit anstrebende Instrumentalmusik als die wahre und hat z. B. in diesem Sinne den nicht glücklich zu nennenden Versuch gemacht, die Ouverture zum „Don Juan“ Takt für Takt zu erklären. Weiter kamen auch noch zwei Umstände hinzu, welche einer schnelleren und bereitwilligeren Anerkennung der Berlioz'schen Leistungen hinderlich sein mussten. Berlioz schrieb nach zurückgelegter Reise die schon erwähnten Briefe für das „Journal des Débats“, in denen er die vorgefundenen Hindernisse darlegte, hauptsächlich aber die Personen, die ihm entgegengetreten waren, ziemlich deutlich kennzeichnete. Dies war ein Verfahren, welches vielleicht in Frankreich statthaft ist, nicht aber in Deutschland bei den damaligen Zuständen. Das andere Hindernis war dies, dass es an geschickter Verwendung für die Berlioz'schen Werke im Musikalienhandel fehlte. Sie waren in Paris erschienen, in Deutschland aber nur schwer zu haben. Das, was die Eingänglichkeit vermittelt, Klavierauszüge, fehlten fast gänzlich. Erst muss das Publikum für eine neue Kunstrichtung gewonnen werden, bevor die meisten Musiker folgen. Dem Publikum sind aber nur die Klavierauszüge zugänglich.

Unter solchen Umständen musste es daher ausserordentlich dankenswert genannt werden, als Liszt es unternahm, das Versäumte nachzuholen, Berlioz nach Weimar einlud, und grossartige Aufführungen der Werke desselben veranstaltete. Ich wohnte damals, im Jahre 1852, diesen Aufführungen bei, und habe dieselben sodann in meiner Zeitschrift besprochen, indem ich versuchte, die Grundzüge für eine vorurteilsfreiere Beurteilung festzustellen.

Zuerst hörte ich in der Probe die Faustmusik, von der der erste und zweite Teil aufgeführt wurden. Es war dies insoweit ein sehr glücklicher Zufall, als gerade in diesem Werke Berlioz, unbeschadet seiner Eigentümlichkeit, sich am meisten deutscher Anschauungsweise nähert, sodass dasselbe zum Zwecke eines näheren Eindringens in sein Wesen für uns am geeignetsten erscheint. Dies bestätigte sich auch an mir, da für mich der Eindruck ein begeisternder, hinreissender, die Tiefe der künstlerischen Individualität wirklich erschliessender war, weit verschieden von jenem bei den Aufführungen der ersten Reise im Jahre 1842 empfangenen. Jetzt erkannte ich, wie wir bisher nur die Teile in Händen gehabt hatten, denen das geistige Band noch fehlte. Jetzt erschien auf einmal, was bisher an Berlioz störte und den Eingang in seine Werke erschwerte, im rechten Licht. Ich erkannte in ihm eine

poetisch schaffende Künstlernatur, begabt mit Grösse und Energie der Leidenschaft, ausgezeichnet durch hohe Intelligenz, zugleich beseelt von einer wunderbaren Zartheit, Innigkeit und Schwärmerei, uns nahe verwandt, eine Persönlichkeit, nach dieser Seite hin Lamartine ähnlich, zugleich ein Deutscher, und zugleich auch Franzose, aber keines allein und ausschliesslich. Diese Doppelnatur insbesondere war es, welche mir für das Verständnis als das Wichtigste erschien. Innerlich überwiegend deutsch, ist Berlioz wieder zu sehr Franzose in seiner Ausdrucksweise, in der Art, wie er seine Intentionen zur Erscheinung bringt, um vollständig als einer der Unsrigen zu erscheinen. Ganz deutsch, was hohes, ernstes Kunststreben, poetische Auffassung, was das Schaffen von innen heraus betrifft, fehlt ihm andrerseits das deutsche Gemüt in dem spezifischen Sinne, in welchem wir diesen Ausdruck gebrauchen. Ist bei uns die Seite der Empfindung die überwiegend hervortretende, so erscheint dieselbe bei Berlioz verdeckt, verschlossen in einer Schale, welche wir erst durchbrechen müssen. Bei dem Deutschen ist das Gemüt der Ausgangspunkt, es ist die innere organische Einheit, welche alle anderen Thätigkeiten des Geistes verknüpft, es ist das vorwaltende Vermögen. Bei dem Franzosen erscheint ein gleiches künstlerisches Schaffen zunächst nicht als Aeusserung des Gemüts; Geist, Verstand, eine abstrakte, nicht dem Boden des Gefühls unmittelbar entwachsene Thätigkeit der Phantasie treten überwiegend hervor. Bei uns schwimmt die Empfindung, so zu sagen, stets oben auf, sie ist das, womit uns das deutsche Werk zunächst entgegentritt, sie ist zugleich das, was wir demselben vorzugsweise entgegen bringen; hier ruht dieselbe verdeckt im tiefsten Grunde, und ist daher zunächst und ohne tieferes Verständnis fast gar nicht wahrnehmbar. Gerade diese Mischung der Nationalitäten ist für unser Verständnis das Schwierigste. Eine ausschliesslich deutsche Natur erweckt unmittelbar unsere Sympathie, einer ausschliesslich fremden gegenüber können wir uns bald in der Weise anpassen, dass wir sie gewissermassen aus der Ferne betrachten; die erwähnte Mischung von Fremdem und Eigenem, die daraus u. a. hervorgehenden Eigentümlichkeiten der Textauffassung dagegen fesseln uns und stossen uns im ersten Moment zugleich ab.

Erwägen wir jetzt, wie Berlioz vorzugsweise sich auf dem Gebiet der Instrumentalmusik bewegt, in einer Sphäre also, welche spezifisch deutsch ist, bedenken wir, wie gerade hier unser innerstes Eigentum einer fremden Nationalität entsprechend umgestaltet

erscheint, so erklärt sich das häufig im ersten Augenblick Abstossende für uns; wir gewinnen jedoch unter diesem Gesichtspunkt den Eingang, wir lernen das mit uns innerlichst Verwandte in abweichender äusserer Gestaltung, unter grossen Verschiedenheiten das Gleichartige erfassen, wir begreifen jene Verschiedenheiten als notwendige Ausdrucksweisen einer abweichenden Natur, wir gelangen zu der Einsicht, wie wir nicht, unserer Gewohnheit gemäss, unmittelbar mit dem Gefühl herantreten dürfen, nicht sogleich verlangen dürfen, nach dieser Seite hin uns angesprochen zu fühlen: wir gewinnen mit einem Worte den Schlüssel, uns das zu deuten, was auf den ersten Blick äusserlich berechnet, bizarr, seltsam erscheint, und wenn wir auch nicht immer unmittelbar und sofort zu sympathisieren vermögen, so sagt uns doch der Verstand, dass hier ebenfalls eine Berechtigung vorhanden ist. So steht Berlioz vor uns da, gross und gewaltig in seiner poetischen Konzeption, nach dieser Seite hin entschieden deutsch, der ersten einer, in der Art aber, wie sich dieselbe innerlich in ihm gestaltet, in der Art, wie er sie äusserlich zur Erscheinung bringt, beengt von den Schranken seiner Nationalität, hier zum Teil im Widerstreit mit uns, hier auch zu Zeiten vielleicht auf einen Abweg geratend.

Zur Aufführung kamen bei der schon erwähnten Gelegenheit im Jahre 1852 ausserdem noch die Symphonie „Romeo und Julie“ und die Oper „Benvenuto Cellini“. Berlioz hat die Musik zu „Romeo und Julie“ mit dem Namen einer „dramatischen Vokal- und Instrumentalsymphonie“ bezeichnet, während die zu „Fausts Höllenfahrt“ einfach den Titel einer „Legende“ führt. Entsteht nun für uns zunächst hier die Frage nach der Kunstform im allgemeinen, da bekanntlich Chöre, Instrumentalsätze und Gesangssoli darin mit einander abwechseln, so führt uns die Beantwortung derselben dahin, die geschichtliche Stellung des Tondichters bezeichnen zu können. Es hat seinen guten Grund, wenn bisher Berlioz mit seiner gesamten Thätigkeit als Problem vor uns stand, denn jetzt erst ist der Standpunkt gewonnen, von welchem aus rückwärts die Erklärung seiner Erscheinung möglich ist. Wie Beethoven sich vom Theater abwandte, weil er mit unserer nichtswürdigen Opernwirtschaft nichts mehr zu thun haben wollte, so machte auch Berlioz ähnliche Erfahrungen. Seine erste Oper kam garnicht zur Aufführung, „Cellini“ aber wurde bald zurückgelegt, und dem Autor alle Hoffnung für weiteres benommen. Das Gebiet der reinen Instrumentalmusik aber war in der Hauptsache erschöpft; schon Beethoven hatte in der neunten Symphonie den Fingerzeig für die Wendung gegeben, welche jetzt ein-

treten musste. Für Berlioz blieb daher nichts übrig, als zunächst in einer Zwittergattung Befriedigung zu suchen. Wie Händel über die Oper seiner Zeit hinausgetrieben wurde, unvermögend aber, das musikalische Drama zu erreichen, zum Oratorium gelangte, so wurde Berlioz, noch nicht vermögend, das Kunstwerk der Zukunft, den Wagner'schen Standpunkt, zu erreichen, zu dieser seltsamen, in der Mitte liegenden Form gedrängt. Berlioz erscheint darum als einer der bedeutendsten Vermittler zwischen Beethoven und Wagner, und wenn es nicht zu gewagt erscheint, möchte ich darum die Aufeinanderfolge der Spitzen der neuesten Kunstentwicklung in folgender Reihe darstellen: Beethoven, Schumann, Berlioz, Wagner, Liszt. Berlioz' Schöpfungen bezeichnen den Drang, aus dem Bisherigen herauszukommen, ohne dass das Ziel in ihnen wirklich ergriffen ist; sie gehören keiner der bisherigen Gattungen ausschliesslich an, sie schweifen aus einer in die andere. „Romeo und Julie“ möchte ich am liebsten ein Phantasiestück über Shakespeare's Dichtung nennen, während „Faust“ in seiner Form schon geklärter erscheint, und dem wirklichen musikalischen Drama um vieles näher steht. Aus der bezeichneten Stellung erklärt sich auch das Formlose in „Romeo und Julie“, was die Harmonie der einzelnen Hauptbestandteile, die Zusammenstellung derselben zu einem grösseren Ganzen, betrifft. Eine unverhältnismässig grosse Einleitung eröffnet das Ganze; ein untergeordnetes Moment, die Erzählung von der Königin Mab, tritt, jenen Gesichtspunkt der höheren Einheit festgehalten, störend hervor. Auch in der Faustlegende nimmt der Rakoczymarsch einen unverhältnismässig grossen Raum ein, was um so mehr in die Wagschale fällt, da er streng genommen eigentlich garnicht dahin gehört. Die gewählte Form vermochte keine ausreichende Befriedigung zu gewähren, und überall sehen wir daher die Fesseln derselben zersprengt.

Dem Gesagten zufolge erhellt, wie man von der Forderung einer höheren künstlerischen Einheit, von einer harmonischen Gruppierung der Teile, fast ganz absehen muss; es liegt in der Natur der Sache, in der Natur der gewählten Formen, dass eine solche nicht wohl erreicht werden konnte. So nehmen auch die Nebenpartien im „Faust“ einen überwiegenden Raum ein, während die Hauptsache in den Hintergrund tritt. Man kann dies unumwunden eingestehen, ohne Berlioz zu nahe zu treten, denn er

hat so Vortreffliches im einzelnen sowohl, als auch was Geist und Charakter der Auffassung im ganzen betrifft, geleistet, dass sein Verdienst immer noch ein grosses bleibt. Bedenkt man, welche Schwierigkeiten Berlioz als Franzosen entgegenstanden, indem er es unternahm, gerade die innerlichsten Stoffe sich anzueignen und zu bearbeiten, so muss man bewundern, was er geleistet hat. In „Romeo und Julie“ tritt uns eine Glut, eine Schwärmerei entgegen, Shakespeare's würdig; so in den hinreissend schönen Strophen mit Chor für Alt-Solo, in der Einleitung, in den späteren Liebesszenen. Tief ergreifend ist jenes kunstreiche Musikstück mit der Ueberschrift: „Juliens Leichenbegängnis“, imposant der Schluss. Das Instrumental-Scherzo endlich, welches den Namen „Königin Mab“ führt, ist diejenige von Berlioz' Kompositionen, welche überall, wo sie aufgeführt wurde, zuerst und am meisten gezündet hat. Ich bin des Eindrucks derselben noch nicht ganz sicher, da ich sie nur einmal hörte; ich blieb zweifelhaft, ob wir hier eine Virtuosenleistung, was Instrumentation betrifft, oder eine wirklich poetische Schöpfung vor uns haben. Es war dieser zweifelhafte Eindruck für mich auch aus dem Grunde nicht wohl anders möglich, da die zwar sehr gute Ausführung doch noch nicht jene zweifellose Sicherheit, jene Leichtigkeit der Darstellung, jenes glückliche Gelingen zeigte, welches notwendig ist, um den Zuhörer ganz in die Region ungestörten Genusses zu erheben. Ich spreche damit durchaus keinen Tadel aus, denn um in der Darstellung bis zu diesem Punkte zu gelangen, ist eine jahrelange Vertrautheit notwendig. Unsere Orchester müssen sich überhaupt erst, ebenso wie es einst bei Beethoven der Fall war, an die Forderungen, die Berlioz an sie stellt, gewöhnen. Insbesondere ist es das rhythmische Element, welches Schwierigkeiten bereitet. Es fehlt unseren deutschen Orchestern bei aller Gewöhnung an Präzision doch noch das Exakte, welches dem Franzosen natürlicher ist. Der Deutsche hat immer eine gewisse Neigung zum Sichgehenlassen. — Muss ich nun schon in „Romeo und Julie“ diese tiefinnerliche Seite hervorheben, so erscheint dieselbe fast noch gesteigert in der Faustmusik. Am meisten begegnen wir hier einem deutschen Sinne, ja einer deutschen Naturanschauung. Es fehlt auch hier nicht an Frappantem, an das man sich erst gewöhnen muss, wir erblicken auch hier das eigentümlich Gestaltete französischer Auffassung, es ist jedoch hier zugleich eine uns verwandte Seite so entschieden ausgeprägt, dass man, insbesondere wenn man mit der bisherigen Vorstellung von Berlioz zu diesem Werke herantritt, den Tonsetzer kaum wiedererkennt. In dem Chor der Sylphen und Gnomen

namentlich hat derselbe Ausgezeichnetes geleistet; man hat hier unmittelbar das Bewusstsein poetischer Eingebung, mehr noch als bei der „Königin Mab“.

Die Oper „Benvenuto Cellini“ möchte ich diesen Werken gegenüber allerdings in zweite Linie stellen. Jedenfalls sind letztere, sicher wenigstens die Faustmusik, späteren Ursprungs, und auch dies würde erklären, wenn mir diese reifer, abgeklärter erschienen, während die Oper noch zu sehr den Charakter eines früheren Werkes trägt, noch nicht diese freie Entfaltung der Kräfte zeigt. Trotz alledem tritt uns in dieser Musik ein solcher Reichtum entgegen, dass man hier ganz eigentlich das Bewusstsein hat, einem Koloss gegenüber zu stehen. Sie ist für das erste Hören überwältigend, denn man weiss öfters garnicht, was man zuerst darin erfassen soll. Ich sage dies freilich nicht im ausschliesslich lobenden, ich sage es zugleich im tadelnden Sinn. Wohl gewahren wir sogleich eine feste Charakterzeichnung, aber diese Festigkeit erscheint häufig zugleich als identisch mit einer gewissen Starrheit und Verbissenheit, welcher Leichtigkeit, Liebenswürdigkeit und Eingänglichkeit fern liegen. In der Instrumentation herrscht ein ausserordentlich grosses individuelles Leben, das blühende Kolorit Wagner's aber habe ich darin nicht gefunden. Mit dem Ungesangmässigen in der Behandlung der Singstimmen, worüber neuerdings viel Geschrei erhoben wurde, hat es in etwas seine Richtigkeit, indes doch kaum in einem höheren Grade, als es z. B. im „Fidelio“ der Fall sein dürfte. Was die Form betrifft, so ist sie im ganzen noch die der alten Oper, und neuere Forderungen sind daher hier noch nicht anzulegen. Dass der Text grossen Mängeln unterliegt, obschon der Stoff an sich garnicht ungeeignet erscheint, ist bereits vor längerer Zeit erkannt worden. Die früheren vier Akte sind später in drei zusammengezogen, wodurch freilich wieder Uebelstände anderer Art entstanden sind. Wie die Sachen einmal stehen, ist dies nicht mehr zu ändern, und man muss sich daher genügen lassen an dem, was jetzt noch zu verbessern thunlich erschien. Möge sich indes auch ein genauer eingehendes Urteil gestalten, wie es wolle, ein grosses Meisterstück enthält die Oper, das unter allen Umständen Anerkennung verdient, ja, das allein schon die Aufführung derselben rechtfertigen würde. Es ist dies das zweite Finale, der Karneval, ein Meisterstück kunstvoller Architektonik, ausserordentlicher Klarheit bei grösster Mannigfaltigkeit. Dies Finale wird in aller Opernmusik nur wenige seinesgleichen finden.

Das sind die Grundzüge dessen, was sich mir bei den Aufführungen im Jahre 1852 vorzugsweise als Resultat ergab. In der Folgezeit habe ich allerdings noch andere Kompositionen von Berlioz kennen gelernt und Gelegenheit gehabt, meine Anschauung zu erweitern; das Resultat war stets, dass Berlioz bei fortgesetzter Bekanntschaft mit seinen Werken mir immer bedeutender und grösser erschienen ist. Ich habe einen Geistesreichtum, eine Vielseitigkeit bei ihm wahrgenommen, die ich, als ich das soeben Ihnen Mitgeteilte in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ zuerst niederschrieb, ihm noch nicht zutraute. Ein zweites, späteres Konzert in Weimar, in welchem die geistliche Trilogie „Die Kindheit des Herrn“, die „Sinfonie fantastique“ und die schon erwähnte Fortsetzung dieser Symphonie, die „Rückkehr ins Leben“, aufgeführt wurden, zeigte mir einen solchen Reichtum der mannigfaltigsten Stimmungen, eine solche Gewalt der schöpferischen Kraft, ein so tiefes, poetisches Innere, dass ich Berlioz nach dieser Seite hin, wie schon erwähnt, unbedingt als der ersten einen in der Gegenwart betrachtete. Andrerseits jedoch hat sich auch in mir die Ueberzeugung noch mehr befestigt, dass man bei Berlioz von Einheit und Geschlossenheit der Form im grossen in den meisten Fällen ganz absehen muss. Abgeschlossene Kunstwerke, organische Gebilde im deutschen Sinne, hat er nur selten gegeben. Das scheint mir überhaupt weniger die Sache des Franzosen, und man muss hierüber von vorn herein klar sein, um nicht von ihm zu verlangen, was er nicht gewährt, um nicht mit falschen Forderungen heranzutreten. Dass „Romeo und Julie“, dass „Faust“ kein Ganzes sind, wurde oben schon erwähnt. Berlioz hat diese Stoffe benutzt, um die musikalischen Seiten darin auszubeuten. Noch seltsamer zusammengestellt ist das Monodrama „Die Rückkehr ins Leben“. Es ist dies, was den Reichtum an poetischen Stimmungen betrifft, ein ganz vortreffliches Werk, in seiner Gestaltung aber ist es höchst phantastisch und wunderlich. Man muss den Komponisten kennen, man muss ihn hochschätzen als eine bedeutende Natur, um sich über das Befremdende der Zusammenstellung hinwegzusetzen. Ebenso betrachte ich es als sich von selbst verstehend, dass sein „Faust“ z. B. nicht als eine Komposition des Goethe'schen „Faust“ betrachtet werden darf. Vorwürfe, welche aus der Aufstellung dieses Gesichtspunktes sogleich hervorgehen müssten, würden durchaus begründet sein; absurd aber ist es, sie überhaupt zu erheben, weil man eben von solchen Forderungen gänzlich absehen muss. Man weiss, in welcher Weise die Franzosen die Erzeugnisse des deutschen Geistes sich zurechtzulegen gewohnt sind.

Will man gegen Berlioz einen Tadel erheben, der mehr oder weniger alle seine Landsleute trifft? In gleicher Weise abgeschmackt ist es, die schlechte Textunterlage zu tadeln. Dieser Text ist schlecht, das muss jeder sogleich gewahren, und die Verballhornisierung der deutschen Worte wirkt darin besonders unangenehm. Sind aber wir vielleicht verwöhnt durch ausgezeichnete Dichtungen für Musik, oder zeigt nicht die übergrosse Mehrzahl der deutschen Werke dasselbe Verhältnis beider Faktoren? Ungerecht ist es demnach, bei Berlioz zu tadeln, was bei uns nicht im geringsten besser ist.

Es dürfte hier am Ort sein, bevor ich weitergehe, jene Frage noch einmal zu berühren, auf die ich schon im Eingange hindeutete, — jene Vorwürfe, die man anfangs Berlioz machte, — um durch die erneute Erinnerung daran unser Endresultat zu motivieren, obschon hierbei nicht unerwähnt bleiben darf, dass ein eigentlicher Abschluss des Urteils jetzt kaum noch herbeigeführt werden kann, sondern der Folgezeit überlassen werden muss.

Berlioz, soviel ist richtig und betrachte ich durch das bisher Gesagte als festgestellt, ist nicht bloss die Kehrseite von Beethoven, es ist nicht Berechnung, was uns im ersten Augenblick als solche erscheint, die Erfindung geht nicht von den Instrumenten aus, wie man immer gesagt hat, es stellt sich lediglich alles äusserlicher dar, die Empfindung schwimmt nicht so oben auf wie bei uns; diese etwas herbe, bizarre Weise, diese brennenden Farben der Instrumentation, diese scheinbare Richtung auf Effekt sind der notwendige Ausdruck französischen Wesens. Ob nun aber dieses Wesen, dieses französische Naturell, ausreicht, Kunstwerke im deutschen Sinne, wenigstens auf dem Gebiet der Instrumentalmusik, zu schaffen, ich meine, das Höchste innerhalb dieser Sphäre zu erreichen, ob nicht der innersten Natur der Instrumentalmusik doch zu Zeiten zu nahe getreten wird, ob Berlioz auf seinem Wege sich nicht doch zuweilen bis zur Hässlichkeit verirrt, das ist es, was noch in Frage gezogen werden kann. Die reiche Gefühlswelt, wie bei Beethoven, ist allerdings nicht bei ihm vorhanden. Bei uns ferner, bei Beethoven insbesondere, sind alle Gegensätze geeint durch das innere Band der Empfindung; hier treten sie, für den ersten Blick wenigstens, losgelöst, selbständig, ohne Vermittlung einander gegenüber; bei Beethoven ist alle Schilderung stets Ausdruck der Empfindung, hier erscheint dieselbe mehr durch den Verstand vermittelt. Dort endlich vermag sich die Empfindung einem ruhigen, ungestörten Genusse hinzugeben, es ist das ungehemmte Ausströmen derselben, welches wir vor uns

haben und die Instrumentation ist der blühende Farbenschmuck für dieselbe; hier werden wir aufgeschreckt, hier ist manches, wenigstens für das deutsche Gefühl Verletzende.

Ich bin der Ansicht, das sogleich zu Erwähnende werde geeignet erscheinen, unter Voraussetzung der bereits im Eingange mitgeteilten Hauptbestimmungen, den Abschluss nach den eben berührten Seiten hin wenn auch nicht herbeizuführen, so doch denselben vorzubereiten.

Was zuerst einen Hauptpunkt, die Frage nach der Berechtigung der Berlioz'schen Tonmalerei, seiner Programmmusik betrifft, so ist folgendes ins Auge zu fassen: Möglichste Bestimmtheit des Ausdrucks in der reinen Instrumentalmusik ist nicht bloss etwas Zulässiges, es beruht im Gegenteil darin die höchste Steigerung und Vollendung innerhalb dieser Kunstsphäre. Zudem hat auch die Kunstentwicklung selbst auf diesen Punkt mit Notwendigkeit hingeführt. Unzulässig wird die Sache erst dann, wenn der Tonsetzer die verschiedenen Bilder nicht mehr durch die Einheit der Stimmung, sondern durch die Einheit der Vorstellung verknüpft. Das Tonstück muss stets als solches, auch abgesehen von seinem Programm, einen befriedigenden Eindruck hinterlassen, muss als solches verständlich sein und von einer einheitsvollen Stimmung getragen werden. Wirft es uns unvermittelt in ganz heterogenen Zuständen umher, die sich nur durch das zu Grunde liegende Phantasiebild erklären, welches in der Vorstellung verbinden kann, was in der Empfindung weit auseinander liegt, so ist die der Instrumentalmusik gesteckte Grenze überschritten. Dass dies hin und wieder bei Berlioz geschehen, kann, glaube ich, nicht in Abrede gestellt werden; eben so sehr bin ich jedoch auch der Ansicht, dass wir uns an manche Erweiterung bei ihm erst gewöhnen müssen, gleich wie die auf Mozart'schem Standpunkt Zurückgehaltenen einer langen Gewöhnung bedurften, um an Beethoven heranzukommen. Denselben Schritt haben wir jetzt zu thun. Wir müssen unsere Ansicht über das, was zulässig ist, erweitern, um Berlioz gerecht zu werden. Er ist der erste nach Beethoven, der den Uebergang machte aus einer in sich abgeschlossenen Gefühlssphäre in ein auch durch ausserhalb der Musik liegende Vorstellungen vermitteltes Gebiet, der diese zum Ausgangspunkt nahm. Während frühere Instrumentalwerke, auch noch bei Beethoven, die Empfindung zur Grundlage hatten, und nur zur Verdeutlichung des Bildes auf bestimmte Vorstellungen gewissermassen als letzten Abschluss hinwiesen,

wählt Berlioz diese letzteren zum Ausgangspunkt und steigt, ich möchte sagen, von da erst hinab in das Reich der musikalischen Empfindung. Die einzige Konzession, welche man zu machen hat, besteht sonach darin, dass man mit ihm gemeinschaftlich diesen Weg zurücklegt. Man braucht nur das musikalische Motiv, mit dem Berlioz eine bestimmte Vorstellung verknüpft, als leitenden Faden im Auge zu behalten, um dann ungestört im rein musikalischen Bereich verweilen zu können. So in der „Sinfonie fantastique“.

Eine weitere damit zusammenhängende Eigentümlichkeit scheint mir darin zu bestehen, dass bei Berlioz das phantastische Element vorwaltend ist, und im Gegensatz hierzu auf der anderen Seite ein scharfverständiges. Beide Elemente legen sich bei ihm als Franzosen in Gegensätze auseinander, während bei den Deutschen mehr ein harmonisches Seelenleben vorwaltet. Es verdient eine Anschauungsweise, wie die eben bezeichnete, um so mehr Beachtung, da man auf musikalischem Gebiet noch gar nicht bis zum Psychologischen, d. h. bis zur Erfassung der verschiedenen Mischungsverhältnisse der Seelenkräfte und der hieraus abzuleitenden Erklärungen vorgedrungen ist.

Berlioz' Darstellung ferner ist überwiegend realistisch, ganz so, wie es auch in Poesie und Malerei bei den Franzosen der Fall ist. Auch dieser Seite ist Rechnung zu tragen, um nicht ungerecht im Urteil zu sein. Die Seite des Charakteristischen in der Darstellung bildet den Schwerpunkt seines Schaffens. Nur in den am höchsten stehenden, universellsten Künstlernaturen verbinden sich die beiden Hauptfaktoren aller Kunst, das eben bezeichnete Element und jenes der überwiegend formellen sinnlichen Schönheit. Bei anderen, hoch, aber einseitig Begabten trennen sich dieselben. So bei Berlioz, wo die Schärfe der Zeichnung und die realistische Einkleidung sich vielleicht hier und da auf Kosten der Schönheit geltend macht.

Man beachte ferner, dass seine Individualität wesentlich der Darstellung des Grossartigen, Gigantischen, Ungeheuerlichen sich zuneigt. Ihm fehlen keineswegs die Seiten der Zartheit, der Schwärmerei, der Glut der Leidenschaft. Aber jene erstgenannten Eigenschaften behaupten doch wohl das Uebergewicht, und das Streben darnach hat vielleicht hier und da gewisse Auswüchse, oder — wenn es nicht zu viel gesagt ist — gewisse Geschmacklosigkeiten zur Folge, wie auch bei Dichtern dieser Richtung, z. B. bei Hebbel, Grabbe u. a., beobachtet werden kann. Solchen Naturen ist es freilich viel schwerer, derartige Aus-

wüchse zu vermeiden, als jenen anderen, die von der Natur zur Darstellung des Zierlichen, Lieblichen und verwandter Eigenschaften bestimmt sind.

Berlioz' geschichtliche Stellung habe ich schon vorhin näher bezeichnet. Er bildet das vermittelnde Glied zwischen Liszt und Wagner einerseits, Beethoven, Schumann, Mendelssohn andrerseits. Er tritt aus dem Umkreis des Alten heraus, ohne doch völlig jene Spitze des Neuen, welche die erstgenannten bezeichnen, zu erreichen. Die Formlosigkeit mehrerer gerade seiner bedeutendsten Schöpfungen war eine Folge davon. Aber auch was die speziellere musikalische Gestaltung betrifft, gilt ähnliches. Hier ist Berlioz spezifischer Musiker wie Mendelssohn und hält demnach auch an der früheren Art und Weise fest. Es entspringt hieraus für ihn, da er zugleich dem poetischen Element und dem Streben nach dramatischer Gestaltung überwiegend Raum giebt, ein gewisser Widerspruch, den zuerst R. Wagner in seinem „Briefe über Franz Liszt" (Leipzig, Kahnt) in äusserst treffender Weise berührt hat: ein Konflikt zwischen der dramatischen Idee und der musikalischen Form, der Zwang, entweder die Entwicklung (die Idee) dem Wechsel (der Form) oder diesen jener aufzuopfern. Ich empfehle die kleine Broschüre zum Nachlesen, da der Gegenstand ausführlicher hier nicht erörtert werden kann. Nur so viel sei bemerkt, dass die Lösung dieses Widerspruchs erst auf dem Wege, den Liszt in seinen grossen Instrumentalwerken betreten hat, erreicht werden konnte. Schumann und Berlioz weisen darauf hin, ohne das Ziel erreicht zu haben.

Fassen wir alles Gesagte zusammen, so dürfte wohl kaum in Abrede gestellt werden, dass Berlioz zu den grossartigsten Künstlererscheinungen seiner Zeit gehört, eine Erscheinung, in sich abgeschlossen, durchaus original, begabt mit eiserner Konsequenz, trotz des scharf Verständigen in ihm, das sich in seinen Schriften durch die Neigung zum Spöttelnden, Sarkastischen kund giebt, eine vulkanische Natur, von den mächtigsten Leidenschaften bewegt, obschon diese mehr im Inneren verschlossen, durch starre Fesseln gebändigt sich darstellen. Man muss allerdings seinen Werken gegenüber gewisse Konzessionen machen, man muss sich seiner durch Nationalität und Individualität bedingten Einseitigkeit anbequemen. Aber wie viele Fälle giebt es, in denen dies überhaupt nicht notwendig wäre. Ausdrücklich ist deshalb zu bemerken, dass nur dann Fragen nach den Schattenseiten seines Kunstschaffens mit Grund zur Entscheidung gebracht werden

können, wenn man über das Positive im reinen ist. Nur dann erst ist man befugt, über sie zu verhandeln, während man Berlioz entschieden Unrecht thun würde, wenn man sie beantworten wollte, ohne die grossen echt künstlerischen Seiten in ihm erkannt zu haben. Sei dem aber wie ihm wolle, unter allen Umständen würden wir eine ganz falsche Stellung ihm gegenüber einnehmen, wenn wir verlangen wollten, dass er vollständig uns angehören solle. Wir lassen die französischen Werke der Poesie und Malerei in ihrer Eigentümlichkeit gelten; warum deshalb nicht auch die der Musik, insbesondere wenn sie, wie im vorliegenden Falle, das Bedeutendste sind, was Frankreich in der Neuzeit überhaupt auf musikalischem Gebiet geleistet hat?

Zur weiteren Orientierung sei übrigens noch auf den ausgezeichneten Aufsatz hingewiesen, den Liszt in der „Neuen Zeitschrift für Musik", Band 43, Nr. 3 ff., veröffentlicht hat. Er ist geeignet, Berlioz' Eigentümlichkeit Ihnen noch im einzelnen näher zu rücken.

Ich hätte jetzt zunächst die wichtigsten derjenigen Künstler namhaft zu machen, welche im Anschluss an diese Meister zur Entwicklung kamen; es sind insbesondere die Schulen Mendelssohn's und Schumann's, welche zunächst zu betrachten wären. Bevor ich jedoch zu diesen übergehe, ist noch eines Künstlers hier zu gedenken, der diesen Schulen nicht unmittelbar beigezählt werden kann, der eine andere, bedeutendere Stellung einnimmt. Er ist an diesem Orte aufzuführen, weil er in der That Mendelssohn und Schumann schon zu seiner Voraussetzung hat, und folglich erst nach diesen zu erwähnen ist; er ist aber zugleich für sich und getrennt von den Schulen beider Meister zu betrachten, weil er zu hervorragend ist, und selbst Schule bildend, in der Sphäre, in der er bis jetzt fast ausschliesslich thätig war, die Spitze der Vollendung erreicht hat: R. Franz. Abgesehen hiervon handelt es sich weiter auch noch um eine Besprechung des grossen Aufschwunges, den die Kunst der Ausführung in dieser Epoche gewonnen hat, bevor wir der weiteren Ausbreitung durch sich anschliessende Talente gedenken können. Beides ist jetzt zunächst unsere Aufgabe.

Robert Franz ist zu Halle a. S. geboren im Jahre 1815 am 28sten Juni. Was seine musikalische Entwicklung betrifft, so hatte er in früheren Jahren mit mannigfachen Schwierigkeiten zu kämpfen. Erst als er in den Jahren 1835—37 unter Schneider

in Dessau studierte, konnte er ungestört seinen Neigungen sich hingeben, obschon die Individualitäten des Lehrers und des Schülers so verschiedene waren, dass von einer anregenderen, einflussreicheren Förderung des letzteren durch den ersteren nicht die Rede sein kann. Schneider hat, wie ich schon einmal erwähnte, eine bedeutende Zahl namhafter Schüler in seiner Musikschule gebildet. Es war dies weniger ein unmittelbares Ergebnis des Unterrichts des öfters nicht sehr zu Mitteilungen geneigten Lehrers, es war die Folge des Umstandes, dass die Schüler in Schneider die Anschauung einer tüchtigen Persönlichkeit gewannen, die im allgemeinen kräftigend und anregend auf sie einwirkte. Nach Halle zurückgekehrt, brauchte Franz noch längere Zeit zu seiner Entwicklung, bevor er mit Kompositionen hervortrat. Endlich geschah dies, und R. Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ führte ihn beim musikalischen Publikum ein. Durch die wachsende Anerkennung, die ihm ausser Schumann auch Mendelssohn, Gade, Liszt u. a. zu teil werden liessen, wurde man sich in seiner Vaterstadt Halle der Bedeutung Franz's bewusst, sodass er zunächst an der Ulrichskirche als Organist Anstellung fand; erst später als Universitätsmusikdirektor (1859) und Dirigent der Singakademie, war es ihm möglich, einen seinen Fähigkeiten entsprechenden Wirkungskreis zu finden. Leider setzte dieser seiner amtlichen Thätigkeit ein Gehörleiden ein Ziel, das, schon anfangs der vierziger Jahre bemerkbar, ihm nach und nach das Wahrnehmen musikalischer Töne und später jeglicher Schallerscheinung unmöglich wurde. (Die merkwürdige Entwicklung dieser tückischen Krankheit ist übrigens von besonderem physiologischen wie pathologischen Interesse.) *) 1868 musste er deshalb seine Aemter niederlegen und sich auf seine private Thätigkeit beschränken. Eine beträchtliche Ehrengabe aus dem Erlös von Benefizkonzerten (J. Joachim, Liszt) enthob ihn wenigstens der drückenden materiellen Sorgen im Alter. Sein Tod erfolgte am 24sten Oktober 1892. — Es wurde bereits in der siebzehnten Vorlesung darauf hingewiesen, dass sich Franz durch die Bearbeitung alt-klassischer Werke ein grosses Verdienst erworben hat. Seine Hauptbedeutung ist jedoch auf dem Gebiete der Liedkomposition begründet; ja dieser Gattung wendete er nahezu ausschliesslich seine selbstschöpferische Thätigkeit zu. In R. Franz hat das moderne Lied, insbesondere nach einer Seite hin, seinen Kulminationspunkt erreicht. Ich habe Franz Schubert als

---

*) Vergl. Stumpf, Tonpsychologie Bd. I. S. 413 u. f.

denjenigen bezeichnet, bei dem zum erstenmale eine innigere Durchdringung des Textes und der Melodie zur Erscheinung gekommen ist. Einzelne Beispiele dafür zwar kennt auch schon die frühere Entwicklung. In Schubert aber ist dieselbe zum erstenmale die Grundlage des gesamten Kunstschaffens geworden. Es waltet jedoch in Schubert's Auffassung und Darstellung das süddeutsche Wesen noch entschieden vor, es ist, bei dem Uebergewicht der Phantasie in ihm, ein genialer Instinkt, der ihn leitet. Das kritische Bewusstsein beim Schaffen, die norddeutsche Reflexion, sehen wir noch nicht in gleichem Grade vertreten. Nicht mit ausdrücklichem Bewusstsein hat Schubert seine Richtung ergriffen, es war die Grösse seiner Begabung, es war spezielle, angeborene Befähigung, die ihn in den Stand setzte, das zu leisten, was er geleistet hat. Es begegnen uns daher auch bei ihm gewisse Ausnahmefälle, wo die absolute Melodie auf Kosten des Textes sich geltend macht, oder Fälle, wo die rein musikalische Schönheit in Widerspruch tritt zu dem inneren wesentlichen Gehalt des Gedichts, so z. B. im „Erlkönig“. Die Musik an sich ist vortrefflich, aber als Komposition dieses Gedichts ist sie verfehlt. Goethe's Gedicht hat etwas Phantastisches, Luftiges, Geisterhaftes, Schauerlich-Unheimliches, aus dem nur die Worte des Vaters und Kindes als befreundete menschliche Stimmen entgegentönen und zugleich einen ernsteren, tiefer greifenden Gehalt geben. Fr. Schubert lässt den „Erlkönig“ in einer menschlichen, lieblichen Melodie singen, um dadurch einen Kontrast zu den Schmerzenslauten des Kindes zu gewinnen. Er hat aber damit gerade das Wesentliche des Gedichts verkannt. Ist „Erlkönig“ eine so liebliche Erscheinung, so sieht man ja garnicht ein, warum sich das Kind entsetzt; diese angenehmen Töne sollten es wirklich, wie Erlkönig beabsichtigt, locken und gewinnen. Das Unheimliche der Lockung, das Unheimliche der ganzen Erscheinung, was Erlkönig nicht bezwingen kann, verschwindet, und somit ist der eigentliche Mittelpunkt des ganzen garnicht zur Darstellung gekommen, die Folge, das Entsetzen des Kindes, ist zur Hauptsache geworden.*) — Der weitere Fortschritt musste daher darin bestehen, das auf diese Weise Gewonnene einem ausdrücklichen, theoretischen Bewusstsein zu erringen, das, wenn auch im höheren Sinne, doch noch Naturalistische bei Schubert zum Prinzip zu erheben. Schumann und Mendelssohn sind, wie schon in der letzten Vor-

*) Interessant ist ein Vergleich dieser Schubert'schen Ballade mit der gleichnamigen Löwe'schen, bei welch letzterer die Einheit der Grundstimmung weit eher gewahrt erscheint.

lesung gesagt wurde, auf dieser Bahn weiter fortgeschritten, aber sie sind — so Vortreffliches beide gerade in dieser Sphäre gegeben haben — doch gerade nach dieser Seite hin noch nicht zum Abschluss gekommen. Bei beiden sehen wir immer noch den Mangel eines ausdrücklichen, prinzipiellen Bewusstseins. Beide, insbesondere Schumann, haben in vielen ihrer Schöpfungen den neuen Standpunkt erfasst, in einer Weise, dass nichts zu wünschen übrig bleibt, in anderen ihrer Werke aber sind sie bei der älteren Ausdrucksweise stehen geblieben. Franz ist der erste, der dies Ziel wirklich erreicht hat, und ich sehe demnach gerade hierin seine hervorstechendste Eigentümlichkeit. Franz steht seinen Vorgängern nach an Naturkraft, an überströmendem Reichtum der Phantasie, an Gewalt der Leidenschaft, obschon er als eine durchaus ursprüngliche Natur zu bezeichnen ist; was aber dies ausdrückliche theoretische Bewusstsein betrifft, so überragt er alle. Wir begegnen bei ihm nicht jenen grossen Momenten ungefesselt einherschreitender Naturkraft, dafür aber auch nicht den Auswüchsen, die davon bis jetzt meist unzertrennlich waren. So ist seine Behandlung überwiegend eine deklamatorische und die Melodie erhebt sich auf dieser Grundlage, wo das Gefühl konzentrierter zur Darstellung kommen soll.

Ich muss mich hier auf Angabe dessen beschränken, was, meiner Ansicht nach, den wichtigsten Gesichtspunkt bildet, ohne das Speziellere in meine Darstellung hineinziehen, den Reichtum dieser Individualität erschöpfen zu können. In Bezug auf dies verweise ich auf die Broschüre Franz Liszt's über R. Franz, sowie auf die Schriften von J. Schäffer, Saran, Proházka u. a. Nur eine Bemerkung will ich mir noch gestatten. Die bezeichnete Eigentümlichkeit der Werke von Franz erklärt nämlich zugleich, weshalb es ihm lange Zeit weniger, als seinen Vorgängern, gelungen ist, allgemeinen Eingang zu gewinnen, weshalb namentlich seine Lieder so wenig in Konzerten gesungen wurden. Für das Publikum, namentlich aber für die Sänger, war die Präzision und Korrektheit seiner Textauffassung noch eine viel zu fremdartige, fernliegende Forderung. Unsere Sänger und Sängerinnen waren nur zu häufig — mit einzelnen, dann auch sehr rühmlichen Ausnahmen — die geistlosesten, im Schlendrian völlig untergegangenen und verkommenen Musiker, und in den weiteren Kreisen des Publikums entschied in der Regel die absolut-musikalische Melodie über den Erfolg, mochte auch die Auffassung des Gedichts dabei die albernste sein. Es bedurfte langer Arbeit, bevor man

erkennen lernte, dass man im Gesang ein künstlerisches Ganzes, nicht bloss Musik auf Kosten der Poesie, zu verlangen hat. Wenn später, an der Jahrhundertwende, die Franz'schen Lieder von Künstlern wie vom Publikum mehr gewürdigt, ja von vielen Dilettanten fleissig gesungen wurden, so kann man darin mit Recht einen erfreulichen Fortschritt in der ästhetischen Urteilsreife der Neuzeit erblicken.

Nach dem Vortritt der Tonsetzer ersten Ranges innerhalb dieses Zeitabschnittes ist es an der Zeit, auch die grossen Virtuosen dieser Epoche Ihnen vorzuführen. Es befinden sich unter denselben Künstler, die mit den Hervorragendsten der Schaffenden auf gleicher Höhe des Bewusstseins stehen, solche, die bahnbrechend vorangeschritten sind und wesentlich zu einer gesteigerten Blüte der Kunst beigetragen haben.

Sie erinnern sich dessen, was ich über die Bedeutung der Virtuosität vor kurzem gesagt habe. Es ist hier der Ort, einen weiteren Beitrag dazu zu geben und jetzt die Stufen zu bestimmen, welche die Kunst der Ausführung in ihrer Entwicklung durchlaufen hat. Die Bezeichnung derselben führt uns sofort dahin, diesen neuesten Standpunkt in seiner Wesenheit zu erfassen. Man hat neuerdings überhaupt mehrfach den Versuch gemacht, die flüchtig verschwebende Kunst des Virtuosen, die verschiedenen Stellungen desselben zum ausführenden Kunstwerk, die verschiedenen Darstellungsweisen, unter bestimmte Gesichtspunkte zu bringen. Meiner Ansicht nach sind es drei Stufen, welche alle Virtuosität zu durchlaufen hat, und innerhalb deren sich dieselbe stets bewegt. Die erste ist die der unmittelbaren Einheit mit dem Kunstwerk, des unmittelbaren, natürlichen Vortrags; der Ausführende giebt auf dieser Stufe nur das wieder, was vorgeschrieben ist, seine Subjektivität ist dem untergeordnet. Die zweite Stufe ist die der Entzweiung, der Scheidung des Kunstwerkes und des darstellenden Künstlers. Dies ist die Sphäre der Virtuosität im spezielleren, engeren Sinne. Der Ausführende tritt reflektierend dem Kunstwerk gegenüber; die Künste des Vortrags bilden sich. Diese Stufe wird, was z. B. Pianofortespiel betrifft, repräsentiert durch die Virtuosenschule des neunzehnten Jahrhunderts bis ungefähr zum Jahre 1830. Die letzte Stufe endlich besteht in der innigen Durchdringung der beiden vorausgegangenen, sie ist die einer vermittelten Einheit. Beide Seiten sind zu ihrem Recht gekommen, die Errungenschaften der Virtuosität werden benutzt zu höherem, künstlerischem Vortrag; der objektive Vortrag ist verbunden mit der subjektiven Thätigkeit des Ausführenden; eine wahrhaft

künstlerische Reproduktion ist das Resultat. Wie im Laufe der zwanziger Jahre des neunzehnten Jahrhunderts die Pianofortekomposition sich in Aeusserlichkeit verflacht hatte, so auch das Spiel. Alle Inspiration war verschwunden; es zeigte sich als ein durchaus Berechnetes, die Mittel wurden Zweck. Mit Beginn der dreissiger Jahre waren es zunächst Franz Liszt und N. Paganini, welche diese Schranken durchbrachen, das geistige Element wieder zur Herrschaft brachten; sie sind die Begründer der neuen Richtung, die grössten Virtuosen ihrer Zeit. Sie sehen demnach, wie sich dem Standpunkt, den die schaffende Kunst einnimmt, entsprechend auch der Fortschritt in der ausführenden gestaltet hat. Durch die beiden Genannten wurden die früheren Schranken durchbrochen, wurde das innere geistige Element zur Herrschaft gebracht, der Aeusserlichkeit und Berechnung der vorausgegangenen Darstellungsweise gegenüber. Auch diese war nicht etwa schlechthin geistlos. Aber die Ausbildung der Technik war hier doch die Hauptsache, ein sinnlich schöner Ton die Grundlage, der Geist erschien in unmittelbarer Einheit mit derselben, auf sinnlicher Basis demnach. Jetzt bestand der Fortschritt in der Negation dieser Grundlage, der Geist ist nicht mehr an dieselbe gefesselt, in sie gebannt, er erhebt sich darüber, betrachtet den sinnlich schönen Ton als etwas Untergeordnetes, erweitert seine Ausdrucksmittel durch Verschiedenheit der Klangfarben. Ich erinnere hier, was Pianofortespiel betrifft, an den Liszt'schen Anschlag im Vergleich zu dem früherer Pianofortespieler. Früher war die Darstellung an technische Schranken gebunden, jetzt sehen wir, wie dieselben durchbrochen und übersprungen werden. Eine Unendlichkeit thut sich auf vor unseren Blicken, und wir haben das Gefühl, als ob diesen Künstlern alles möglich sei. Dies war in der That der Eindruck von Liszt's Spiel, als ich ihn zum erstenmale, Ende der 30er Jahre, hörte. Das war nicht mehr Pianofortespiel im alten, beschränkteren Sinne, hier sprach der Geist unmittelbar zum Geist. Ich habe mehrfach schon in diesen Vorträgen auf das geschichtliche Gesetz hinzudeuten Gelegenheit gehabt, demzufolge die nächst höhere Stufe Neues, noch nicht Dagewesenes entfaltet, zugleich aber auch mit der Erringung neuer Vorzüge alte einbüsst, die auf dem neuen Standpunkt beizubehalten nicht möglich ist. Dasselbe gilt auch von Liszt's Spiel. Er konnte den sinnlich schönen Ton manches früheren Virtuosen, das schöne Mass und die Glätte der Darstellung nicht mehr festhalten, aber er hat dafür neue Seiten gewonnen, von denen jene keine Ahnung hatten, er ist in Gebiete eingedrungen, die man bis dahin noch nicht betreten

hatte. Bei der Beurteilung Liszt's als Virtuos ist ferner von Wichtigkeit, daran zu erinnern, dass er Ausländer ist. Auch muss ich bemerken, dass ich hier nur von seiner ersten Epoche, von seiner früheren Virtuosenlaufbahn, spreche, nicht von dem Künstler, wie er später vor uns steht. Damals war der deutsche Geist ihm zum Teil noch fremd, dann aber hat er sich in denselben in bewunderungswürdiger Weise eingelebt und mehr und mehr mit ihm verschmolzen. Unter diesen Voraussetzungen stellt sich Liszt's damalige Eigentümlichkeit in folgender Weise dar: den höher begabten Deutschen charakterisiert die feste, in sich geschlossene, gedrungene Kraft — ich denke hierbei namentlich an Beethoven —, sein Enthusiasmus brennt, wie Rochlitz einmal sagt, gleich einer entzündeten Eiche, in ruhigem, anhaltendem Feuer, nicht wie im Süden in wilden, vulkanischen Ausbrüchen; Liszt nun, als Nichtdeutscher, stand dieser Eigentümlichkeit ferner, sein Feuer war das des Südens; so demnach hat er das deutsche Wesen dargestellt. Es waren vor allem in seinem Spiel die Gegensätze hervorstechend, die Gegensätze titanischer Kraft und nie gehörter Zartheit, eines zauberhaften Pianos. Auf diese Weise hat er, namentlich in Beethoven, vieles grossartiger, gewaltiger erfasst, als es die Deutschen ahnen konnten, aber er hat auch zu Zeiten dem deutschen Geiste Unrecht gethan, seine Farben waren brennend, südlich, während die dem deutschen Wesen entsprechende Farbengebung eine minder glänzende ist. Die Bahn wurde von ihm gebrochen für eine neue grossartige Darstellung, indem er die Schranken des deutschen Wesens erweiterte, es über sich selbst hinausführte; andrerseits freilich musste er darum in manchem unserem Gefühle fremd erscheinen. Hierzu kamen Konzessionen, die er dem Publikum machte, die er machen musste, wenn er die Stellung einnehmen wollte, die er erlangt hat. Liszt demnach war in dieser früheren Periode Virtuos mit den Vorzügen und Mängeln eines solchen, aber er trug die Keime für das Höchste in sich, sodass er schon damals fort und fort demselben sich zuwandte, im Sturm es erfassend. So steht er zugleich mit Paganini (geboren 1782 zu Genua, gestorben 1840 in Nizza) an der Spitze der modernen Virtuosität. Was diesen letztgenannten betrifft, so nimmt er eine ähnliche Stellung ein, wie Liszt. Damit stimmen die Urteile seiner Zeitgenossen überein. Auch er durchbrach die Schranken, die das bis dahin geltende Prinzip der Darstellung gesteckt hatte, wenn auch nicht in der umfassenden, von deutschem Wesen mächtig berührten Weise Liszt's. So phänomenal auch die Leistungen Paganini's als Virtuos gewesen sind — die

Anerkennung derselben steigerte sich so weit, dass sich eine Menge von sagenhaften Erzählungen über ihn verbreiteten, ohne welche seine unerhörten Künste denen, die ihn hörten, unerklärlich erschienen — so ist er doch in einem dem späteren Liszt nicht an die Seite zu stellen. Seine Virtuosität war Selbstzweck. Nicht das Sichversenken und Aufgehen in das Wesen der Kunst, die unvergängliche Schönheit und Veredelung des menschlichen Geistes erstrebt, die auch ein Sichunterordnen, ein Sichselbstverleugnen fordert, war sein Ideal, sondern die Erreichung höchster Vollkommenheit des Technischen. Die erlangte, unbestrittene virtuose Meisterschaft aber bannte er an den eignen Geist; sodass er sich darin von Liszt sowohl, wie von den späteren gefeierten Interpreten unter den Violinisten wesentlich unterscheidet.

In der Sphäre des Klavierspiels war es jetzt die Aufgabe anderer Talente nach solchem Vorgange, die Extreme vermeidend, ohne die genialen Uebergriffe, ohne die Kühnheit und Grösse, ohne die titanische Kraft Liszt's, andrerseits aber auch ergänzend, was dort fehlte, das deutsche Wesen mehr in seiner spezifischen Beschaffenheit zur Darstellung zu bringen. Diese Stellung nehmen insbesondere Mendelssohn und Frau Clara Schumann (geboren am 13ten September 1819 zu Leipzig, gestorben am 20sten Mai 1896 in Frankfurt a. M.) ein, die letztere, seit sie aus der Schule ihres Vaters, der über technische Korrektheit und einen äusserlich berechneten Vortrag im Sinne des früheren Standpunkts nicht hinausgegangen ist, herausgetreten war und durch Schumann ein höheres Ideal kennen lernte. Beider Darstellung fehlen die glänzenden Seiten der früheren Liszt'schen Virtuosität, sie war aber dafür mehr deutsch im engeren Sinne. Ich betone ausdrücklich das Wort „früher“, weil auch Liszt's Spiel später ein anderes geworden ist. Wie er sich dem deutschen Wesen innerlich mehr näherte, wie er an innerer Reife mehr gewann, ist auch seine Darstellung eine gehaltenere, massvollere geworden. Unter den grossen Klavierspielern dieser Epoche ist ferner Adolph Henselt (1814—1889) zu nennen. Auch er gehört der bezeichneten Richtung an, der es darauf ankommt, die Bewegungen der Seele zur Darstellung zu bringen, nicht bloss eine brillante Technik mit äusserer Berechnung der Darstellung. Ich erwähne schliesslich noch H. Litolff, F. Hiller, Mortier de Fontaine, die ebenfalls diesem Kreise beizuzählen sind. Unter den Ausländern sind Louis Lacombe und Felicité Denise Pleyel von hervorragender Bedeutung, namentlich ist die Letztgenannte als ausgezeichnet zu nennen. Liszt's Gegensatz bildet

S. Thalberg (1812—1871). Dieser vertritt mit grosser Vollendung die andere Seite, und in diese Reihe gehören auch die anderen vorzugsweise genannten Virtuosen dieser Epoche, Dreyschock, Willmers, Döhler, Schulhoff. Kullak, der ebenfalls unter den namhaften Virtuosen zu nennen ist, nimmt mehr eine abgesonderte Stellung ein. Sein Spiel ist geistvoll und lebendig, wenn auch darin Momente tieferer Leidenschaft nicht hervortreten.

Die Epoche, die ich hier bespreche, war überhaupt die Zeit reicher Entfaltung virtuoser Kräfte. Wir sehen zugleich nach dieser Seite hin auch in den anderen Ländern noch bedeutende Künstler auftreten, während die Thätigkeit im Fache der Komposition dort doch meist eine untergeordnete war. Da ich hier einmal über die neueren Virtuosenleistungen spreche, so sei an diese Erscheinungen noch im Vorübergehen erinnert. Natürlich könnte jedem dieser Künstler eine besondere Charakteristik gewidmet werden. Solche Detailschilderungen aber würden uns hier viel zu weit führen. Wie Sie wissen, ist für mich der leitende Gedanke, zunächst erst die Hauptgesichtspunkte für das Ganze der Entwicklung auf dem Gebiete der Geschichte der Musik zu gewinnen. Erreichen wir dies, wenn auch nur annähernd, so ist damit schon ein Schritt gethan, denn das vorliegende Material war bis jetzt hinsichtlich der Erfassung der inneren Eigentümlichkeit noch so ungeordnet, dass z. B. noch Fink zu Ende der 30er Jahre Beethoven ganz gemütlich mit Goethe vergleichen konnte, die doch in ihrem Wesen diametral verschieden sind.

Rühmlichst zu erwähnen ist zuerst namentlich Parish-Alvars. Er ist es bekanntlich gewesen, der die Behandlungsweise des Pianofortes auch auf die Harfe angewandt hat. Er selbst behauptete, dass er darin Thalberg vorangegangen sei, dass Thalberg von ihm entlehnt habe. Sei dem, wie ihm wolle, so ist so viel sicher, dass dadurch die Harfe eine ganz ausserordentliche Steigerung erfuhr, dadurch eigentlich erst zum Konzertinstrument erhoben wurde. So ist Parish-Alvars eine der hervorragendsten Erscheinungen auf dem Gebiet der neueren Virtuosität.

Die Geiger der vorigen Epoche habe ich Ihnen schon am Schlusse der zwanzigsten Vorlesung genannt. Jetzt war es insbesondere die durch die französische hervorgerufene belgische Violinistenschule, welche Geiger ersten Ranges aufzuweisen hat. Die wichtigsten derselben sind bekanntlich Beriot, Vieux-

temps, Prume, Léonard. Unter den Italienern erreichte Bazzini eine gleiche Meisterschaft. Sivori ist ebenfalls hier zu nennen. Deutschland hat diesen in jener Zeit nur wenige Talente gleichen Ranges zur Seite zu stellen. Ernst, der als einer der ersten ebenfalls an der Spitze der modernen Virtuosität steht, ist zwar ein Deutscher, aber in Paris gebildet. Unter den Deutschen ist Carl Müller, als Haupt des berühmten Quartetts, zu erwähnen. Mit grosser Auszeichnung zu nennen ist Ferdinand David in Leipzig, der bereits dieser Zeit angehört, obschon die glänzendste Entfaltung seiner Kräfte eigentlich noch in etwas späterer Zeit erfolgte. Einer der Hauptvorzüge desselben besteht bekanntlich in dem Vortrage klassischer Musik. Ich erwähne ferner Uhlrich in Sondershausen, Schubert in Dresden, Möser in Berlin.

Von berühmten Violoncell-Virtuosen seien, teils noch nachträglich, als der früheren Epoche angehörig, teils noch in die jetzt besprochene fallend, folgende namhaft gemacht: Merk, Dotzauer, Menter, Kummer, Karl Schuberth und Servais.

Ist es uns darum zu thun, ein Urteil über den Wert dieser Leistungen in den verschiedenen Epochen zu erlangen, vom allgemein geschichtlichen Standpunkt aus die Frage zu entscheiden, ob früher, ob später der Kulminationspunkt erstiegen worden sei, so ist die Antwort darauf zunächst die, dass die Höhepunkte in den verschiedenen Fächern der ausführenden Kunst in verschiedene Zeitabschnitte fallen. Es giebt auf die erwähnte Frage keine allgemein giltige Antwort. Jedes Gebiet hat seine besondere Geschichte: der Gesang, das Klavierspiel, die Saiten- und die Blasinstrumente. Im grossen und ganzen jedoch gilt das schon im Eingang der vorigen Vorlesung bezeichnete Gesetz, im grossen und ganzen folgt die ausführende Kunst den Prinzipien, die in jeder Epoche für die schaffende gelten. Die Neuzeit charakterisiert ein gesteigertes Geistesleben, die Epoche des schönen Stils in Italien dagegen, die Zeit, in der die Kunst der Ausführung zuerst sich entwickelte, suchte in der Musik zunächst Befriedigung des Ohres, erstrebte eine sinnlich-geistige Schönheit, eine Schönheit auf sinnlicher Basis. Dementsprechend ist im Gesang und auf den Streichinstrumenten die Klangschönheit früher jedenfalls eine grössere, die Technik eine durchgebildetere gewesen; später hat der geistige Ausdruck das Uebergewicht gewonnen. Hierzu kommt der Unterschied der nationalen Kunststile. In Deutschland war der seelische Ausdruck stets der Mittelpunkt, und der sinnliche Klang dem-

entsprechend untergeordnet. Bezüglich der Gesangskunst kann man demnach sagen, dass in der Technik die alten Italiener jedenfalls das Höchste erreicht haben. Neuerdings sind eine Menge Wunderlichkeiten in den Gesang gekommen, welche der reine Geschmack durchaus nicht schön finden kann. Hierher gehört z. B. das Affektierte in der Bildung der tieferen Töne bei den Sängerinnen, das andauernde, unschöne Tremolieren u. a. m. Gute Lehrer werden immer seltener und die Schüler und Schülerinnen wollen in der Regel nichts mehr lernen, sodass man sich zu Zeiten versucht fühlen kann, diese Kunst im grossen und ganzen und ohne Rücksicht auf einzelne höchst rühmliche Ausnahmen unter die verlorengegangenen zu zählen. Der geistige Ausdruck dagegen ist jedenfalls ein unendlich vertiefterer, und was die Bühnensänger und Sängerinnen betrifft, die Kunst der Darstellung, der dramatische Ausdruck. Auf der Violine haben die alten Italiener schon damals Bedeutendes in der Ueberwindung technischer Schwierigkeiten geleistet. Hauptziel des Strebens aber war doch für sie die sinnliche Schönheit des Klanges. An dieser, sowie auch an äusserster Korrektheit haben neuere Virtuosen zum Teil verloren, aber es haben dieselben dafür andere Vorzüge eingetauscht, welche die Italiener nicht hatten. Was sogleich in die Augen springt, ist die Ueberwindung immer grösserer Schwierigkeiten, aber man ist zugleich bei dem Extrem angekommen, über welches hinaus ein Schritt nicht mehr möglich scheint. Anderes wieder ist von dem Pianofortespiel zu sagen, hier strebte man nach immer grösserer Massenhaftigkeit, nach immer grösserer Fülle des Tons. Die früheren Wiener Instrumente besassen einen noch ziemlich kleinen, etwas spitzen, aber überaus poetischen Ton. Jetzt sind die Instrumente mit englischer Mechanik zur Herrschaft gekommen;*) hier ist der Ton grösser, voller, aber auch zugleich prosaischer. Dem Charakter der Instrumente entsprechend hat sich das Spiel verändert; wir haben jetzt eine orchestermässige Behandlung des Pianofortes, die Hauptsache ist, einen möglichst starken Ton herauszuschlagen. Es sind ausserordentliche Fortschritte gemacht worden, aber diese waren zugleich nicht frei von notwendig damit

---

*) Nicht gering sind auch die sonstigen Fortschritte anzuschlagen, welche der Pianoforte-Bau in neuerer Zeit zu verzeichnen hat, da die Entwicklung der Spieltechnik von der des Instrumentenbaues abhängig ist. Sind aus älterer Zeit hier die Namen Silbermann, Stein, Erard, Streicher nachzutragen, so sollen von neueren Firmen als bedeutendere genannt werden Julius Blüthner in Leipzig, Bechstein in Berlin, Bösendorfer in Wien, Ibach in Barmen, Schiedmayer in Stuttgart uud Steinway in New-York.

verbundenen Rückschritten. Der echte, gesunde Pianoforteton der mittleren Epoche ist seltener geworden, es sind eine Menge Extravaganzen in das Spiel gekommen, von denen die frühere Zeit frei war. Hierin liegt kein Tadel für Liszt, obschon er der Begründer dieser Richtung ist. Alle Vollkommenheiten vereinigt keiner. Liszt hat das Verlorengegangene durch neue Vorzüge so ausserordentlich zu entschädigen gewusst, dass ihm unter allen Umständen der Preis gebührt. Mein Tadel trifft die Nachahmer, die ohne Liszt's Geist nur die Aeusserlichkeiten kopiert haben. — So sehen wir überall und in allen Gebieten grosse Fortschritte, ausserordentliche Steigerungen, aber auch Rückschritte, den Verlust früherer Vorzüge. Das Urteil wird verschieden ausfallen, je nach den Gesichtspunkten, welche man aufstellt. — Das ist, was ich an diesem Orte sagen wollte. Reicht dasselbe auch keineswegs aus zu einer vollständigen Erfassung des Entwicklungsganges der darstellenden Kunst, wozu uns hier überhaupt die Zeit fehlen würde, so glaube ich doch, einige Fingerzeige für eine spätere vollständigere Durchdringung des noch wenig behandelten Gegenstandes gegeben zu haben.

Wie ich schon vorhin erwähnte, sind jetzt, nachdem ich der Leistungen ersten Ranges gedacht in Tondichtung und Ausführung, diejenigen jüngeren Künstler in Kürze Ihnen vorzuführen, die sich an Mendelssohn und Schumann, bald an den einen oder anderen mehr, bald an beide zugleich, angeschlossen haben. An diese reihen sich schliesslich alle jene Tonsetzer, deren Schaffen keine so bestimmt ausgeprägte Physiognomie zeigt, oder entschiedener noch in einer früheren Richtung wurzelt.

Auf dem Gebiet der Orchestermusik war es zunächst Niels W. Gade, der zu einer hervorragenderen Geltung gelangt ist. Niels Wilhelm Gade wurde am 22sten Februar 1817 zu Kopenhagen geboren. In den Jahren 1843—48 weilte er in Leipzig, woselbst er neben Mendelssohn als Dirigent der Gewandhauskonzerte thätig war. Nachdem ihn der Ausbruch des Aufstandes in Schleswig-Holstein 1848 veranlasste, in seine Heimat zurückzukehren, verblieb er in seiner Geburtsstadt bis zu seinem Tode — am 21sten Dezember 1890. Er war verheiratet mit einer Tochter des gleichfalls als Musiker und Komponist in Dänemark hochgeachteten Johann Peter Emil Hartmann (1805—1900). An der Spitze zu stehen, sind diejenigen berufen, welche ein bestimmtes Prinzip, bewusst oder unbewusst, ergriffen und in entsprechender Weise zur Darstellung gebracht haben. Andere, wenn auch reich begabte Talente, können nicht auf eine solche Stellung

Anspruch machen, sobald sie nicht als ein wirklich selbständiges Glied in der Entwicklungskette zu betrachten sind. Dies gilt von dem jetzt genannten Künstler. Gade besitzt Eigentümlichkeit, aber sie ist mehr eine seitabliegende, die man zwar mit Freude und Genuss entgegennimmt, durch die jedoch die Kunstentwicklung nicht wesentlich gefördert, einen Schritt weiter geführt wird. Bekannt ist, dass Gade durch Mendelssohn in Leipzig und durch Leipzig in der musikalischen Welt eingeführt wurde. Gleichzeitig begrüsste ihn Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“, indem er zugleich schon in dem Namen, der die Buchstaben der Violinsaiten enthält, eine Prophezeiung erblickte. Gade steht unter den Einflüssen Mendelssohn's, aber er besitzt dabei in seinen früheren Werken, die als die bedeutenderen seiner gesamten Tonschöpfungen anzusehen sind, eine eigentümliche, wenn auch ziemlich eng begrenzte Sphäre. Es ist bekanntlich zunächst jenes Element, welches man als ein nordisches bezeichnet hat, sodann eine naive, volksmässige Seite, die ihn charakterisieren. Gade überraschte durch die Ursprünglichkeit und Poesie in seinen früheren Werken. Dies naive Schaffen — im Anschluss an Volksmelodien —, diese Frische und Natürlichkeit, diese Vergeistigung der Technik durch einen Inhalt, der in solcher Weise noch nicht in der deutschen Musik zur Erscheinung gekommen war, mussten ihm rasch in einer Zeit Eingang verschaffen, in der die Reflexion das Herrschende war. Gade trat ein in unser musikalisches Leben, völlig unerwartet, selbständig, ohne in seiner geistigen Individualität durch Vorausgegangenes bedingt zu sein. Aber man erkannte zugleich schon damals das Engbegrenzte dieses Standpunktes, man sah voraus, dass innerhalb desselben keine Entwicklung möglich sei. Diese Befürchtung hat nun auch im weiteren Fortgange ihre Bestätigung gefunden. Jene erste Richtung war bald erschöpft und die Notwendigkeit für Gade vorhanden, einen anderen Weg zu betreten. Er hat dies gethan; das aber, worin anfangs einer seiner Hauptvorzüge bestand, ist ihm später zum Nachteil geworden: seine Naivität. Man hat zwar gesagt, dass diese Naivität gerade das sei, was wir brauchen können. Es ist dies insoweit richtig, als die Reflexion nie die Basis für künstlerische Thätigkeit sein kann, ein naives Schaffen in diesem Sinne auch für die Kunst der Gegenwart und Zukunft erforderlich ist. Der grosse Unterschied besteht aber darin, dass unsere Zeit nur eine durch die geistige Arbeit derselben vermittelte Naivität, eine solche also, welche die Reflexion zur Voraussetzung hat, gebrauchen kann, nicht eine solche, wie sie auch später noch bei Gade zur Erscheinung gekommen ist, die un-

berührt ist von allem Kampfe. Gade hat sich zu fern gehalten von der modernen Geistesbewegung, er ist zu wenig angeregt von den wirklichen Mächten der Zeit, er hat sich nicht genug vertieft in das, was die Geister der modernen Kunst beschäftigt, um einen bedeutenden Hintergrund gewinnen zu können. Vielleicht ist auch der Aufenthalt in Leipzig ihm nicht ganz günstig gewesen. Leipzigs grosser Vorzug auf musikalischem Gebiet besteht in seiner geistigen Regsamkeit, in der Mannigfaltigkeit der Ansichten und Richtungen, die hier vertreten sind, sodass kein Boden weniger geeignet ist, sich behaglich auf ein Faulbett zu strecken, als der dortige. Diese Vielheit der Meinungen aber wird für den, der sich willenlos von jeder berühren lässt, ohne zu klarer Orientierung zu gelangen und aus der Bewegung heraus einen festen Standpunkt für sich zu gewinnen, ohne sich für etwas bestimmt zu entscheiden, leicht sehr nachteilig, was Kunstrichtung und Charakter betrifft. Wer den Kampf der Meinungen nicht in sich durcharbeitet, geht darin unter. So ist das Resultat für Gade nur dies gewesen, dass er seine schöne Individualität eingebüsst hat, ohne einen seinen Anfängen entsprechenden Fortgang zu nehmen, ohne etwas von gleicher Bedeutung dafür einzutauschen. Der Inhalt, welchen die anderen grossen Künstler dieser Epoche zur Darstellung gebracht haben, ist der Geist, sind die Stimmungen der Neuzeit, dieses leidenschaftlich bewegte Innere, diese Kämpfe im Inneren des Individuums. Gade stellte sich von Haus aus hin als eine fertige, in sich geschlossene Individualität, die bewegungslos in sich ruht; später hat er nun zwar, weil er darin nicht mehr beharren konnte, eine andere Wendung genommen, aber er hat sich des Gehalts dieser Zeit nicht wirklich bemächtigt, er hat seinen früheren Standpunkt beibehalten, nur mit Abstreifung jener nordischen Färbung. Feinheit, liebenswürdige Grazie sind die Eigenschaften, welche ihn jetzt charakterisieren. Hervorstechend war früher und ist noch jetzt seine vortreffliche Instrumentierung, das wunderschöne Kolorit, das er allem zu verleihen weiss. Die Gedanken jedoch sind immer unbedeutender geworden, und Mendelssohn'sche Einflüsse haben sich zuletzt mehr als früher geltend gemacht.

Ich nenne weiter unter den Künstlern dieser Epoche Ferdinand Hiller, geboren am 24sten Oktober 1811 zu Frankfurt a. M., gestorben am 10ten Mai 1885 zu Köln. Dieser steht vereinzelter, er zeigt sich mehr nur im allgemeinen angeregt, ohne mit Entschiedenheit eine bestimmte Richtung ergriffen zu haben. Hiller nimmt eine sehr achtungswerte Stellung ein unter den Tonkünstlern dieser Zeit, er ist als

tüchtiger Meister geschätzt, ohne dass es ihm gelungen ist, ein bestimmtes Ideal zu verwirklichen; er ist in allen Gattungen thätig gewesen, ohne in irgend einer einen Haupterfolg zu erringen. Hervorstechend ist seine Intelligenz, seine grosse, vielseitige Bildung, und darin dürfte daher auch seine Haupteigentümlichkeit bestehen. Er ist geistreicher Musiker; Naturkraft, Energie der Leidenschaft sind bei ihm untergeordnet. Was er giebt, ist interessant, ohne dass es tieferen Eindruck zu hinterlassen vermöchte. Dies scheint mir die geeignetste Bezeichnung für sein Kunstschaffen. Hiller hat sich um das Musikleben in Köln in ähnlicher Weise verdient gemacht, wie Mendelssohn in Leipzig. Auch seine schriftstellerische Thätigkeit ist Achtung gebietend.

Als blosser Nachtreter Mendelssohn's erscheint in der Hauptsache der Engländer Sterndale Bennett (1816—1875). Man erwies seinen Ouverturen eine Zeit lang in Leipzig die unverdiente Ehre wiederholter Aufführungen, während andere Orte dieselben längst schon bei Seite gelegt hatten. In England selbst wurden seine Verdienste über Gebühr gewürdigt. Seine erfolgreichen Bemühungen um die Einführung Bach'scher Kunst in seinem Vaterlande verdienen dagegen noch erwähnt zu werden.

Bedeutender, wohl der beste Schüler Mendelssohn's im engeren und strengeren Sinne, d. h. unter allen denen, die sich ausschliesslich diesem Meister angeschlossen haben, ist Julius Rietz, geboren 1812 in Berlin. Er besitzt die technische Meisterschaft seines Vorbildes. Was die geistige Seite betrifft, so hat er in seiner Musik zu Schiller's „Dithyrambe“ ein wirklich poetisches, schwungvolles Werk gegeben, wenn auch überall die Mendelssohn'schen Einflüsse durchblicken. Er hat ferner sehr Gelungenes in einzelnen Liedern geleistet. Glänzend, obschon ebenfalls die Einflüsse seines Vorbildes zu sehr verratend, ist seine Konzertouverture in A. Später, während seiner Wirksamkeit als Theaterkapellmeister in Leipzig, folgte für ihn eine Zeit, wo er mit der Ungunst der Musen zu kämpfen hatte. Es war dies gar nicht anders möglich, da eine die ganze Kraft in Anspruch nehmende amtliche Stellung nicht die nötige Stimmung, nicht die erforderliche Frische gewähren konnte für ein erfolgreicheres Schaffen. Es ist in den Werken dieser Epoche immer eine gewisse Gedrücktheit bemerkbar. Später, mit der Aenderung dieser Verhältnisse, hat die Produktivität des Komponisten einen erhöhten Aufschwung genommen, wovon namentlich seine dritte Symphonie in Es ein günstiges Zeugnis ablegt. In den darauffolgenden Jahren ausschliesslich als Konzertdirektor am Leipziger Gewandhaus thätig,

ist er 1860 nach Dresden übergesiedelt, um Reissiger's Amtsnachfolger zu werden. Hier starb er als Hofkapellmeister im Jahre 1877.

Unter den Schülern Mendelssohn's ist ferner J. J. H. Verhulst zu nennen. Er hat ebenfalls Beachtenswertes geleistet. C. Reinecke hat sich zugleich auch an Schumann angeschlossen, und erweckte namentlich im Anfange seiner Laufbahn Hoffnungen. Sein Talent ist glücklicher in kleineren Formen, die er mit seiner ansprechenden Individualität auszufüllen vermag In grösseren Werken ist zu viel Gemachtes. Karl Reinecke wurde am 23sten Juni 1824 zu Altona geboren. Seine musikalische Ausbildung leitete der Vater Rudolf Reinecke (gestorben 1883). Mehrere Konzertreisen, auch im Auslande, begründeten seinen Ruf als hervorragender Pianist, als den bedeutendsten Mozartspieler unserer Zeit. Wir finden ihn 1846 in Kopenhagen, 1851 als Lehrer am Konservatorium in Köln, 1854 in Barmen, 1859 als Universitätsmusikdirektor in Breslau und schliesslich 1860 als Dirigent der Gewandhauskapelle in Leipzig, welches Amt er bis 1895 bekleidete. Zugleich wurde er am dortigen Konservatorium als Lehrer des Klavierspiels und der Komposition angestellt. Er entwickelte in dieser Stellung eine äusserst fruchtbringende Thätigkeit. Seiner fesselnden Unterrichtsweise, seinen durchgeistigten, anregenden Lehren verdanken zahlreiche Künstler der Gegenwart ihre gediegene Ausbildung. Die ungemein eifrige Schaffenskraft Reinecke's hat sich zwar auf beinahe allen Gebieten bewährt, am glücklichsten aber in der Orchester- und Klavierkomposition. Nicht zu unterschätzen sind auch seine Lieder und Klavierstücke für die Jugend, die mit Recht eine ausserordentliche Verbreitung erfahren haben. Er ist der Lehrer der Kleinen wie keiner vor ihm; ja diese Seite seines weniger imponierenden als liebenswürdigen Künstlertums ist vielleicht die fruchtbringendste und nachhaltigste. In dieselbe Reihe gehört auch M. Glinka (1804—1857), der das national-russische Element zum erstenmale in der Musik zur Geltung brachte. H. Hirschbach (1812—1888), der ebenfalls hier schon zu nennen ist, wurde von Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik" eingeführt. Er ist jedenfalls ein geistreicher Kopf, der auch als Kritiker Aufmerksamkeit erregte. Seine Kompositionen enthalten Elemente, die erst in neuerer Zeit zur Geltung gekommen sind. Er ist aber damit nicht zum Abschluss und zur Vollendung gelangt. So gehört er jenen in der Geschichte öfters vorkommenden Erscheinungen an, welche die Zukunft ahnen und dieselbe nach

einzelnen Seiten hin bereits zu gestalten beginnen, das wirkliche Gelingen indes, die Erreichung des Zieles, glücklicheren Nachfolgern überlassen müssen.

Unter den älteren noch in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts thätig gewesenen Tonsetzern ist insbesondere Spohr von hervorragender Bedeutung. Ich habe früher, als ich diesen Meister besprach, auch schon einige Worte über dessen spätere Thätigkeit beigefügt. Es ist rühmlichst anzuerkennen, dass derselbe sich nicht abgeschlossen, im Gegenteil der fortschreitenden Zeit Einfluss auf sein Schaffen gestattet hat. Viele unter diesen Werken kommen allerdings den früheren an Wert nicht gleich, es findet sich auch Verfehltes darunter, alle aber geben Zeugnis von der lebendigen Sympathie mit den Bestrebungen der neueren Zeit. In der Instrumentalmusik hat sich Spohr der Richtung auf Bestimmtheit des Ausdrucks angeschlossen, er hat ebenfalls poetische Grundlagen gewählt; in der Oper, in seinen schon einmal genannten „Kreuzfahrern“, war er bestrebt, aus dem alten Formalismus herauszutreten, und ein den Anforderungen der Neuzeit entsprechenderes Werk hinzustellen. Es ist ihm dies nach zwei Hauptseiten hin nicht gelungen. Die Wahl des Textes, eines Stoffes, für den sich kein Mensch mehr interessieren kann, ist eine verfehlte, und was die musikalische Erfindung betrifft, so ist diese unbedeutend, sie entbehrt der Frische, wiederholt nur das von Spohr schon früher Gesagte. In formeller Hinsicht aber ist das Werk eines der ersten Denkmale der neuen Richtung. — Auch Reissiger, der hier ebenfalls anzuführen ist, wurde schon besprochen. Er ist hervorragend durch Talent und Bildung. Aber er hat überwiegend nach ziemlich wohlfeilen Erfolgen gestrebt, und hauptsächlich — durch seine Trios und ähnliche Kompositionen — die oberflächlicheren Dilettanten zu befriedigen gesucht. In den 30er Jahren war er eine Zeit lang ein sehr gesuchter Liederkomponist. Der Schwerpunkt seiner Thätigkeit ist jedenfalls im Fache der Kirchenmusik zu suchen. Ich nenne unter diesen Tonsetzern ferner noch Marschner, der im Liede, namentlich aber in seinen Trios Beachtenswertes geleistet hat. — Ein liebenswürdiges, anspruchsloses Talent ist Johann Wenzel Kalliwoda (1801—1866), der in den 30er Jahren durch seine Instrumentalwerke, seine Symphonien Aufmerksamkeit erweckte. Seinen Werken fehlt die tiefere geistige Bedeutung, aber er besitzt dafür eine Eigenschaft, die bei den Deutschen seltener sich findet: ein glückliches Gelingen. Er giebt unbefangen das, was er besitzt, er steigert sich nicht künstlich, schraubt sich nicht in die Höhe; es ist bei ihm die süddeutsche

Natürlichkeit im Gegensatz zur norddeutschen Gesuchtheit überwiegend. Ist der Norddeutsche höher begabt, so gebietet er dann allerdings über ganz andere geistige Mächte; ist dies nicht der Fall, so übertrifft ihn der Süddeutsche leicht durch gesunde, wenn auch etwas oberflächliche Natürlichkeit. Kalliwoda's Sohn Wilhelm, welcher auch als Komponist thätig, war Hofkapellmeister in Karlsruhe. — Bedeutend im Fache der Kammermusik ist ferner der Oberlandesgerichtsrat und spätere Gerichtspräsident in Leitmeritz W. H. Veit (1806—1864), und der schon einmal in seiner geschichtlichen Stellung bezeichnete Onslow. Beide vertreten noch das frühere Ideal, der letztere insbesondere ist der Mann des Gesetzes, wie er einmal von Rellstab richtig charakterisiert wurde, aber beide, insbesondere Onslow, haben Vortreffliches gegeben. — Franz Lachner wurde zuerst allgemeiner bekannt durch seine Preissymphonie. Die unerquickliche Beschaffenheit des Werkes, seine Geistlosigkeit, ist Ursache gewesen, dass die Preiserteilungen auf musikalischem Gebiet in Verruf gekommen sind. Lachner hat indes in einigen früheren Symphonien, namentlich in einer derselben, der ich mich noch dunkel erinnere, — irre ich nicht aus D-dur — bei weitem Besseres geleistet. Die Technik darin erinnert an Mozart, wenn auch ohne dessen Grazie und Feinheit. Franz Lachner wurde am 2ten April 1803 zu Rain am Lech geboren und starb am 20sten Januar 1890 in München, wo er bis zu seiner 1868 erfolgten Pensionierung Hofkapellmeister, zuletzt mit dem Titel General-Musikdirektor war. Hat er sich durch seine Lieder und Chorwerke die Gunst eines grösseren Publikums zu erringen gesucht, so liegt doch seine Hauptbedeutung als Komponist in der Wiederbelebung der alten Suitenform, die ein ungemein klarer Stil und ein natürliches Empfinden vorteilhaft auszeichnen. Zu erwähnen sind hier auch seine Brüder Ignaz und Vincenz. — Unter anderen Tonsetzern aus dieser Zeit verdienen auch noch Kittl (1809—1878) und A. Anacker (1790—1851) Erwähnung. Kittl's „Jagdsymphonie“ wurde von Schumann in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ günstig beurteilt. Anacker erlangte in kleineren Kreisen Erfolge durch seinen „Bergmannsgruss“, in dem er die Form, deren sich später Fél. David bediente, zuerst zur Anwendung brachte.

Es kann in mündlichen Vorträgen, teils schon aus dem Grunde, dass sie dies sind, teils auch, wenn dieselben an ein bestimmtes Mass gebunden sind, nicht auf eine erschöpfende Vollständigkeit ankommen. Die Hauptsache ist, die Richtungen zu charakterisieren und dafür die hervorragendsten Belege anzuführen. Dies habe ich

hier gethan, und ich kann mich deshalb jetzt zu einem anderen Gegenstande wenden.

Ich habe vor kurzem bereits der kritischen Bestrebungen R. Schumann's gedacht. Es ist hier der Ort, bevor ich diese Epoche zum Abschluss bringe, noch etwas ausführlicher auf diesen Gegenstand einzugehen. Dies ist durchaus keine Abschweifung; im Gegenteil: die Darstellung jener Bestrebungen gehört wesentlich in diesen Zusammenhang. Nur durch die Kenntnis dieser anderen Seite erreicht das Bild die erforderliche Vollständigkeit, und das Verständnis ist ohne dieselbe kein ausreichendes. Da es aber das erste Mal ist, dass ich diesen Gegenstand näher ins Auge fasse, so erlauben Sie mir, etwas weiter auszuholen und mit der vorausgegangenen Entwicklung auf kritischem Gebiet zu beginnen.

Erst mit einbrechender Dämmerung, sagt Hegel, erst wenn eine Gestalt des Lebens schon gereift, schon gealtert ist, beginnt die Eule der Minerva ihren Flug; erst am Ende der Entwicklung einer Sphäre in Kunst und Leben folgt die denkende Betrachtung, um das, was in frischer Unmittelbarkeit sich entfaltet hatte, mit höherem Bewusstsein zu durchdringen und die Gesetzmässigkeit desselben zu erfassen. Dieser Gedanke eines Forschers, dem wir die tiefsten Blicke in den Gang der allgemeinen Geschichte sowohl, als auch der Kunst verdanken, findet seine Bestätigung auch in der Geschichte der Tonkunst. Erst als die Musik schon einen bedeutenden Höhepunkt erstiegen hatte, zeigten sich, sobald wir von der frühesten Begründung in den Zeiten des späteren Mittelalters absehen, etwas wissenschaftlicher gehaltene Versuche auf dem Gebiete der musikalischen Theorie, und was die Kritik betrifft, so hat diese fast noch später erst sich herausgearbeitet. Wir sehen, wenn wir die Geschichte der letzteren überblicken, den Fortschritt derselben aus untergeordneter Stellung zu immer grösserer Bedeutung, den Fortgang von einer Stufe, wo sie noch ganz ohne Selbständigkeit war, zu erhöhter Eigentümlichkeit, zu entschiedenerem Eingreifen, bis sie zuletzt in mancher Beziehung die Produktion überflügelte, und bahnbrechend eingreifen konnte, sodass man eine Zeit lang beinahe zu der Behauptung sich veranlasst sehen durfte, der Schwerpunkt des künstlerischen Lebens unserer Tage sei hier zu suchen. Allerdings weiss die Geschichte schon aus dem ersten Drittel des 18ten Jahrhunderts von nicht unbedeutenden Leistungen zu berichten. Riehl in seinen schon einmal erwähnten „Musikalischen Charakterköpfen“ hat sich das Verdienst erworben, auf den Kreis von Männern, welche damals in dieser Sphäre wirkten, aufs

neue aufmerksam gemacht zu haben. Streng genommen aber waren diese Männer doch nur Vorläufer. Nur ein gewisser derber, natürlicher, praktischer Verstand bildete bei ihnen die Grundlage. Der höhere Aufschwung erfolgte erst dann, als in der zweiten Hälfte des vorigen Jahrhunderts die allgemeine Kunstwissenschaft ins Leben gerufen wurde. Auch damals sogar bildete die Technik lange Zeit hindurch noch die Basis aller Operationen. Wir sehen die Kritik auf technische Gesichtspunkte beschränkt, in technischen Untersuchungen das Hauptinteresse finden. Zu erforschen, ob die Kunstwerke diesen Forderungen entsprechend sich erwiesen, war die Hauptsache. Wie die Ausarbeitung eines Tonstücks beschaffen, ob die Harmoniefolge korrekt sei, solche und ähnliche Fragen leiteten die Betrachtungen, und wenn es daher galt, auf den geistigen Inhalt einer Komposition einzugehen, so finden wir die Kritik höchst dürftig, kahl und öde. So wenig den Künstlern der tiefe Inhalt, den sie in ihren Werken zur Erscheinung brachten, in höherem Sinne bewusst, Gegenstand freier Wahl war, so wenig vermochte die Kritik diesen Inhalt sich zum gegenständlichen Bewusstsein zu erheben. Es sind lange Beschreibungen des technischen Baues in den Rezensionen jener Zeit, und wenn der Kritiker ein genaueres Bild von der Komposition geben wollte, so wusste er sich häufig nicht anders zu helfen, als gleich ein Bruchstück aus dem Werke selbst abdrucken zu lassen. So in den, in den 60er Jahren des 18ten Jahrhunderts in Leipzig erscheinenden wöchentlichen Nachrichten über Musik.

Erst als Lessing, Winckelmann, Kant, Schiller, Goethe aufgetreten waren und die moderne Kunstwissenschaft schon begründet hatten, als in den Sphären dieser Männer der neue Geist schon lebendig war, nahm auch die musikalische Kritik einen höheren Aufschwung. In der That, es konnte nicht fehlen, dass diese grosse Umgestaltung auch auf die Tonkunst und deren kritische Betrachtung den lebendigsten Einfluss äussern, und der zurückgebliebenen Kritik eine entsprechende Fortbildung gewähren musste. Jetzt traten demnach Schriftsteller auf, die, durch jene Heroen gebildet, ein geistreicheres Element in die Auffassung und Beurteilung der Musik brachten; Schriftsteller, ausgezeichnet durch weitumfassende Bildung und tieferes Gefühl für die Kunst. Ich nenne von denselben Fr. Reichardt, den bekannten Liederkomponisten und Freund Goethe's, insbesondere aber Friedrich Rochlitz (1769—1842), den Gründer der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, gleichfalls Goethe durch näheren Umgang vertraut. Später gesellte sich zu diesen noch der in der

Litteratur als Romanschriftsteller bekannte E. T. A. Hoffmann. So wie die Tonkunst selbst aus ihrer Abgeschlossenheit in Kirche und Schule heraus in eine freiere Region sich begeben hatte und in den bunten Wechsel des Weltlebens eingetreten war, so wie hier jetzt der Kontrapunkt, einem bewegteren Tonspiel weichend, seine alleinige Macht und Herrschaft verloren hatte, so hatte sich jetzt auch die Kritik von den bisherigen Gesetzen emanzipiert, und nicht mehr Prüfung der technischen Korrektheit galt ihr nun als die Hauptsache, sondern Erfassung des Inhaltes, der durch das Tonstück ausgedrückten Empfindung, des Geistes überhaupt.

Der namentlich durch Rochlitz begründete und entwickelte Standpunkt der psychologischen Beschreibung, der psychologischen Analyse, ein dem vorangegangenen gerade entgegengesetzter, wurde jetzt der herrschende. An die Stelle eines objektiven, durch feste Regeln bestimmten, auf Naturgesetze sich gründenden, aber geistleeren Urteils trat ein subjektives, schwankenderes, aber geistvolleres. Die in einem Tonstück enthaltene Empfindung rein in sich aufzunehmen, und ohne alle Rücksicht auf das Technische sich zum Bewusstsein zu bringen und auszusprechen, war jetzt die Hauptsache; dem Empfindungswechsel der Komposition zu folgen, darin suchte man jetzt die Aufgabe der Kritik. Eine ganz andere Ansicht über den Kontrapunkt machte sich geltend, und es wurde geradezu ausgesprochen, dass dieser unwesentlich sei. Sehr charakteristisch ist in dieser Beziehung, was Rochlitz im zweiten Jahrgang seiner Zeitung vom Jahre 1800 sagt: „Wie, mein Freund, Sie sollen einer jungen Dame Unterricht geben im Generalbass, Kontrapunkt, im gelehrten Satze, und ich soll mich über diese Nachricht freuen? Nun ja, ich thue mein Möglichstes, aber aufrichtig, es will mir nicht recht gelingen; es ist, als ob ich nicht wagte, darüber froh zu werden. Ihre schöne Schülerin glaubt weit mehr, weit reineren Genuss an den Werken der Tonkunst zu haben, wenn sie sich eine gründliche Kenntnis der Harmonie und ihrer Gesetze erworben haben wird? Mir ist um ihretwillen bange. Musik und deren Genuss machte bisher ihre vorzüglichste Unterhaltung in den schönsten Stunden ihrer Einsamkeit aus. Wie, wenn sie auf dem jetzt erwähnten Wege Gefahr liefe, sich um alles, oder doch den grössten Teil dieses Wohlthätigen zu bringen? Glauben Sie nicht, dass ich zu den Schwärmern gehöre, welche das Denken den Tod des Gefühls nennen, aber dass der reine Genuss an einem Kunstwerk aufhört, wenn man über die Mittel und Wege, wodurch man gerührt wurde,

grübelt, das ist nur allzugewiss. Aller Genuss in unserem Leben ist mehr oder weniger Traum, und man darf nicht wachen, um zu träumen.“

Es ist in diesen Worten entschieden das Gegenteil von allem bis dahin für wahr Gehaltenen ausgesprochen. So wie in der Kunst an die Stelle eines mehr verständigen Schaffens in Haydn und Mozart ein freies Waltenlassen des Genius getreten war, so sehen wir auch hier entschieden das Schwelgen in der Empfindung mit Beiseitesetzung eines zugleich erkennenden und denkenden Genusses an die Spitze gestellt.

Fr. Rochlitz hat sehr bedeutend gewirkt, und es gewährt mir Vergnügen, darauf aufmerksam machen zu können, da seine Verdienste um die Tonkunst später, zum Teil aus Unkenntnis, zu wenig eine gerechte Würdigung gefunden haben, und man ihn in neuerer Zeit hin und wieder vernachlässigt und zurückgesetzt hat. Rochlitz hat den Deutschen ein Bewusstsein über die Heroen ihrer Tonkunst, Händel, Bach, Gluck, Haydn, Mozart, Beethoven eröffnet; er war es, der das allgemeinere Verständnis jener Männer zuerst vermittelte. Wenn jetzt in jenen Rochlitz'schen Arbeiten nichts besonders Hervorstechendes mehr zu erblicken ist, so ist daran zu erinnern, dass das, was damals neu war, nun schon längst Gemeingut der Menge geworden ist, es ist daran zu erinnern, dass damals selbst bedeutende Männer noch nicht zu solcher Einsicht herangereift waren — der geistreiche Reichardt z. B. konnte noch im Jahre 1805 in seiner in Berlin erscheinenden musikalischen Zeitung „Idomeneo“ für Mozart's beste Oper erklären, weil dieselbe in Gluck'schem Stil gearbeitet ist und Reichardt über diesen hinaus zu einer umfassenderen Würdigung des durch Mozart bewirkten Fortschritts nicht hatte gelangen können —; es ist endlich an die vielen verkehrten, Mozart's Charakter als Mensch verkleinernden Urteile zu erinnern, die noch zu Anfang des vorigen Jahrhunderts im Gange waren, und die erst Rochlitz durch genauere Charakteristik beseitigte. Jetzt freilich zweifelt niemand daran, dass Männer wie Mozart, Beethoven u. a. die deutsche Nation verherrlicht haben. Aber nicht bloss die Anerkennung jener Heroen hat Rochlitz vermittelt; er ist stets auch mit Liebe auf Talente zweiten und dritten Ranges eingegangen, hat ihre bescheideneren, aber schätzenswerten Leistungen dem Publikum nahe gelegt und so vieles der Vergessenheit oder der Gefahr des Vergessenwerdens entrissen, was als Glied in der Entwicklungskette nicht übersehen werden darf. Er hat

endlich eine Menge Fragen über die Tonkunst zur Sprache gebracht und durch die populäre Erörterung derselben die Bildung der zurückgebliebenen Musiker gefördert. Wenn er sich anfangs über Beethoven täuschte, so kann nur böser Wille ihm daraus, wie es geschehen ist, einen Vorwurf machen, da er es gerade war, der später wesentlich zum Verständnis desselben beigetragen hat, und von diesem unter allen musikalischen Schriftstellern am höchsten geschätzt, zum Biographen für sich selbst gewünscht wurde. Ist es doch überhaupt kein grosses Unglück, wenn einem, der Neues anstrebt, gegenüber eine Zeit lang das Alte in seiner Berechtigung festgehalten wird. Das Neue muss sich über seine Berechtigung ausweisen, im Kampfe mit dem Alten stählen, damit wir nicht Gefahr laufen, haltlos, und mit sich überstürzender Hast vorwärtsgehend, die sichere Grundlage zu verlieren. Wer mit innerer Berechtigung Neues bringt, wer wirklich einen Fortschritt zu vermitteln berufen ist, der besitzt auch die Kraft, sich solchen Anfechtungen gegenüber zu behaupten. Andrerseits freilich darf auch die Vertretung des Alten nicht ausarten in eine fanatische Opposition, in ein arrogantes und zugleich borniertes Besserwissenwollen, wie wir dies nur zu häufig sehen. Das Alte hat die Bestimmung, im Neuen auf- und unterzugehen. Ueberschreitet man daher die Grenze, ist man fortwährend bemüht, das Neue zu unterdrücken, zum Teil gegen eigene bessere Einsicht, geschieht es, damit man nur Gelegenheit hat, sich in das Neue einzuleben, so ist das allerdings beklagenswert und die Ursache vieles Halben oder Verfehlten in unserer deutschen Entwicklung geworden, die Ursache einer wirklichen Zerstörung grosser Kräfte, von der die Kunstgeschichte leider zahlreiche Beispiele zu nennen vermag. In Rochlitz war noch vereinigt und zu einem Ganzen verbunden, was in neuerer Zeit gesondert, einseitig und hin und wieder bis zum Extrem gesteigert sich geltend machte: Wohlwollen, Humanität und zugleich Schärfe und Bestimmtheit des Urteils. Jene Humanität hat sich später oftmals in eine flache, auch das gewöhnlichste anerkennende Auffassungsweise umgesetzt, und dieser ist wieder eine herbe und rücksichtslose Kritik gegenübergetreten. Die Vereinigung jener Eigenschaften war die Ursache, dass wohl kein Kritiker eine so allgemeine Verehrung, so allgemeines Zutrauen von Seiten der Künstler gewonnen hat, als Rochlitz; eine Verehrung, von welcher ich oft Gelegenheit hatte mich zu überzeugen, wenn ich mit älteren Musikern darüber sprach. Freilich waren damals auch die Zustände noch ganz anderer, weit patriarchalischerer Art.

In der Hauptsache ist der von Rochlitz geltend gemachte Standpunkt der psychologischen Beschreibung lange Zeit hindurch noch der herrschende geblieben, in vielfacher Beziehung ist er sogar in der Gegenwart noch nicht überwunden. Es sind auf Rochlitz Männer gefolgt, die, jünger als er und gebildet von einer unterdes fortgeschrittenen Zeit, von neuen Anschauungen ausgegangen sind, und manches spätere einer richtigeren Würdigung unterworfen haben; zunächst in der „Allgemeinen musikalischen Zeitung“, dann in anderen neu entstandenen Blättern; die meisten aber nahmen jene früheren kritischen Leistungen zum Ausgangspunkt. Ich nenne unter diesen zunächst G. W. Fink (1783—1846) und L. Rellstab (1799—1860). Fink besass eine ehrenhafte künstlerische Gesinnung und gute Kenntnisse, Rellstab wusste in das, was er mit Liebe erfasste, sich geistreich einzuleben, und beide haben infolge davon hin und wieder sehr Schätzenswertes geleistet: beide indes waren fast schon beim Beginn ihrer Wirksamkeit hinter ihrer Zeit zurückgeblieben, und ihr Einfluss musste deshalb zugleich auch oftmals als ein äusserst hemmender erscheinen; hierzu kam, dass unserm Fink zu wenig Energie innewohnte, und dass er deshalb sehr bald in einer flachen Anerkennung des Heterogensten unterging. Beide haben demnach die Entwicklung nur äusserlich fortgeführt ohne wesentliche innere Bereicherung. Am hervorstechendsten unter den unmittelbaren Nachfolgern von Rochlitz ist A. B. Marx (1795—1866), der schon in den 20er Jahren seine kritische Wirksamkeit begann, und dieselbe Frische, die er zu Anfang derselben zeigte, bis zuletzt sich zu erhalten gewusst hat. Das, was zunächst bei ihm als bemerkenswerte Eigentümlichkeit hervortritt, ist, dass er am meisten von der neueren Wissenschaft, von dem modernen Geistesleben berührt erscheint. Wir haben es bei ihm sogleich mit einem ganz anderen Hintergrund zu thun, als bei den eben Genannten, tiefer greifende Fragen, die auf ästhetische Prinzipien hinzeigen, treten auf, ein von den Erscheinungen unabhängiges, theoretisches Bewusstsein ist gewonnen. Leider zog sich Marx von seiner kritischen Wirksamkeit zurück, gerade als der Umschwung begann, und überliess den vor ihm Genannten das Feld. Gleichzeitig entfaltete Gottfr. Weber (1779—1839) in der damals von ihm redigierten Zeitschrift „Cäcilia“ eine rühmliche kritische Thätigkeit. Die grössten Verdienste hat sich Weber auf dem Gebiet der musikalischen Theorie erworben, aber auch als Kritiker ist er von Bedeutung, wenn schon das künstlerische Element bei ihm zurücktrat, und der scharfe, zersetzende Verstand überwiegend sich geltend machte.

Dies waren die Zustände, die Schumann vorfand, als er seine kritische Thätigkeit begann, und die „Neue Zeitschrift für Musik“ begründete. Der Fortschritt der Rochlitz'schen Kritik über den Standpunkt des 18ten Jahrhunderts hinaus war der, dass weit mehr in den Geist des Kunstwerks eingegangen wurde, als früher, dass überhaupt schon geistreichere Fragen und Untersuchungen zur Sprache gebracht wurden, dass auch in der Kritik ein freieres Bewusstsein sich entfaltete, unterstützt und getragen durch die sich entwickelnde Kunstwissenschaft; der Mangel jedoch, dass jetzt nur eine schwankende, unsichere Basis sich vorfand, dass eine gute Kritik mehr von den zufälligen Eigenschaften, von der Empfänglichkeit des Kritikers, von seiner künstlerischen und allgemeinen Bildung, seiner Individualität, seinen Sympathien und Antipathien abhängig wurde, als früher, dass man die objektive, feste Grundlage des ersten technischen Standpunkts, die weniger Schwankungen zuliess, verlassen musste. Jetzt, auf diesem zweiten, psychologisch beschreibenden Standpunkt ist die Kritik der Reflex des Kunstwerks; der Kritiker giebt wieder, wie sich die Komposition in seinem Geiste spiegelt, der Eindruck, den das Werk auf seine, es bleibt unentschieden, ob hinreichend gebildete, oder verbildete, oder beschränkte Empfindung macht, bestimmt das Urteil. Der Kritiker teilt die halbe Bewusstlosigkeit, das Empfindungsleben des Künstlers, und er vermag deshalb wohl den Inhalt des Kunstwerks als Empfindung, nicht aber den Gedanken auszusprechen. Ueberhaupt wurde es auf diesem Standpunkt der Betrachtung Sitte, die Musik als die Kunst, durch Töne Empfindungen auszudrücken, zu erklären, Sitte, anzunehmen, dass nur ein bestimmter Empfindungsgehalt in einem Tonwerke niedergelegt sei. Damit geht alle objektive Bestimmtheit und Schärfe verloren, und die Kunstentwicklung als ein zusammenhängendes Ganzes aufzufassen ist unmöglich. Schumann nun hat im Vergleich mit dieser Stufe der Betrachtungsweise prinzipiell keinen Fortschritt bewirkt: sein Standpunkt ist prinzipiell ganz der frühere, er musste dies sein, da er als Künstler sich dem kritischen Berufe widmete. Dessenungeachtet aber war sein gesamtes Wirken das hervorragendste und sein Einfluss auf die Kunst dieser Epoche der ausgedehnteste, und die Kritik that wieder einen bedeutenden Schritt vorwärts zu erhöhter Selbständigkeit, sodass die gegenwärtige Stellung derselben dadurch wesentlich vorbereitet wurde. Ich bemerkte, Schumann habe keinen prinzipiellen Fortschritt über das Frühere hinaus bewirkt; innerhalb des alten Standpunkts der psychologischen Be-

schreibung jedoch war dieser Fortschritt ein sehr bedeutender. Das Wichtigste ist zunächst dies, dass Schumann mit dem Kern seiner Persönlichkeit in den neuen Stimmungen wurzelt. Die früheren Kritiker hatten sympathisiert mit der älteren Richtung; für die Stimmungen, die der Umschwung des Jahres 1830 zur Folge, die schon Beethoven prophetisch vorausgenommen hatte, besassen sie keine Empfänglichkeit. Schumann, selbst einer der Hauptrepräsentanten des Neuen, besass natürlich diese Empfänglichkeit, und war daher berufen, der erste Interpret für die Erscheinungen dieser Epoche zu sein. Ein gewisser Radikalismus ferner zeichnete diese Kritik auf sehr vorteilhafte Weise aus. Die frühere Kritik hatte mehr und mehr einer gewissen Schlaffheit sich ergeben, sich zur Ruhe gesetzt, und liess, um des lieben Friedens willen, die Dinge gehen, wie sie gingen. Solche Momente kommen von Zeit zu Zeit im Leben des Einzelnen sowohl, wie in grösseren Zeitabschnitten. Die widerstrebenden Einflüsse sind so gross, der Beruf des Kritikers ist häufig ein so schwieriger, dass er nicht immer eine gleiche Energie entgegenstellen kann. Jetzt wurde mit einem Male eine Menge von Rücksichten, die Raum gewonnen hatten, über Bord geworfen, und dadurch eine sehr veränderte Auffassung zur Geltung gebracht. Ein drittes bedeutsames Moment war ferner dies, dass Schumann einer der Ersten war, der als Künstler so vollständig einer kritischen Wirksamkeit sich hingab. Beispiele für eine ähnliche Thätigkeit gaben in dieser Zeit nur Reichardt und C. M. v. Weber, beide aber, insbesondere der letztere, doch nicht in diesem Umfange. Dies ist ein Umstand, der in mehr als einer Hinsicht Beachtung verdient. Stets hat sich die Kritik des Künstlers von der des berufsmässigen Rezensenten wesentlich unterschieden. Der höher begabte Künstler ist bei fest ausgeprägter Individualität einseitiger, er besitzt schroff hervortretende Sympathien und Antipathien; dem Kritiker — wenn er wirklich seiner Aufgabe entspricht — bleibt die ruhigere, objektiver gehaltene Abwägung, die Zurückführung des Besonderen auf das Allgemeine. Der Künstler wird überwiegend seine Subjektivität zur Grundlage der Beurteilung machen, der Kritiker von mehr wissenschaftlichen Voraussetzungen seinen Ausgangspunkt nehmen. Dafür aber wird der Künstler tiefer eindringen in die geheimnisvolle Werkstätte des Schaffens, als es dem Kritiker vergönnt ist; er wird für den Künstler anregender wirken, mehr unmittelbaren Einfluss auf die Produktion äussern können. Dieser Unterschied zeigt sich auch in dem vorliegenden Fall. „Wir gestehen," erklärte Schumann gleich zu Anfang, „dass wir die für die höchste

Kritik halten, die durch sich selbst einen Eindruck hinterlässt, dem gleich, den das anregende Original hervorbringt.“ Es herrschte zu Zeiten allerdings eine etwas wunderliche Wirtschaft in dieser Kritik, die humoristisch-phantastische Richtung, die in der Kunst galt, prägte sich auch hier aus, sie war poetisch, schwungvoll, häufig auch exzentrisch, einseitig und Schumann liess sich allzusehr hinreissen von Sympathien und Antipathien, — was die letzteren betrifft z. B. in der berühmt gewordenen Kritik über die „Hugenotten“ — es kamen auch hier Ueberschätzungen und Verkennungen vor; aber sie war auch tiefeindringend, voll Geistesfrische und Schärfe, frei von den Vorurteilen veralteter Theorie, ausgerüstet mit dem innigsten Verständnis für die Bestrebungen der Meister gerade dieser Epoche, produktiv voranschreitend, nicht den künstlerischen Schöpfungen nachhinkend, wie es damals fast allgemein der Fall war, sie zeigte sich zugleich auf den geistigen Gehalt der Kunstwerke, auf Erfassung desselben gerichtet, wenn schon das letztere damals, dem allgemeinen Standpunkt entsprechend, nur noch in der Weise unmittelbarer Gefühlsäusserung geschehen konnte.

Das Resultat des eben Mitgeteilten ist die steigende Bedeutung der Kritik, der Fortgang derselben zu erhöhter Selbständigkeit, ihr Eingreifen in die Produktion. Dieser Moment aber ist von wesentlicher Bedeutung für unsere Betrachtung. Die neuere Zeit, hervorragend durch grosse schöpferische Thaten, ist wesentlich zugleich kritischer Natur. Die Kritik demnach muss jetzt als integrierender Bestandteil des Kunstschaffens selbst angesehen werden, und die Darstellung der Phasen, welche sie durchlaufen hat, gehört aus diesem Grunde in die Kunstgeschichte der Gegenwart. Durch Schumann aber wurde diese Wendung vorbereitet, und es war daher an diesem Orte auch seiner kritischen Thätigkeit zu gedenken. Ein Umstand insbesondere erscheint von Wichtigkeit, der nämlich, dass durch Schumann die eigene Beteiligung der Künstler an der Kritik, worin das Eigentümliche der neueren Zeit besteht, vorbereitet und eingeleitet wurde. Diese Beteiligung würde vom Uebel sein, wenn die Künstler die Alleinherrschaft an sich reissen, wenn sie die Thätigkeit der nicht am künstlerischen Schaffen unmittelbar beteiligten Rezensenten verdrängen wollten, sie ist ein grosser Fortschritt, wenn beide Parteien zusammen arbeiten und sich ergänzen. So hat Schumann bedeutend gewirkt; er ist es gewesen, der die Epoche, bei deren Betrachtung wir jetzt verweilen, festgestellt, der alle die hervorragenden Talente derselben eingeführt hat, und wenn

auch die fortschreitende Zeit manches berichtigen, manche Einseitigkeit und Uebertreibung abstreifen musste, der Kern ist von bleibender Bedeutung.

Es ist hier noch nicht der Ort, diese Betrachtung bis zu ihrem Schlusspunkt zu führen; aufgenommen aber musste dieselbe werden, weil eine tiefere Einsicht in den Charakter des neuesten Umschwunges nicht gewonnen werden kann, ohne zugleich der Kritik und des wachsenden Einflusses derselben zu gedenken. Ich breche demnach hier ab, mit dem Ersuchen jedoch, dass Sie das Gesagte festhalten wollen, weil ich in der nächsten Vorlesung darauf zurückkommen werde. Nur wenige Worte erlaube ich mir noch an dieser Stelle, um diese Betrachtung abzuschliessen.

Schumann trat zurück, als das Ziel, welches er sich gesteckt hatte, erreicht war. Es lag in der bezeichneten Eigentümlichkeit, dass diese Kritik sich bald erschöpfen musste, dass derselben eine lange Dauer nicht innewohnen konnte. Im Prinzip der kritischen Behandlung selbst war, wie gesagt, dadurch kein Fortschritt geschehen. Wie früher, bildete auch jetzt noch die Subjektivität des Beurteilenden den einzigen Hintergrund, ohne irgend einen objektiven Anhaltepunkt, ja die Zersplitterung und Willkür war — entsprechend der vorherrschend romantischen Richtung — fast noch grösser als früher. Der notwendige Fortgang und die spätere Ergänzung mussten daher zunächst darauf gerichtet sein, aus dieser Willkür und Zersplitterung herauszukommen. Es kam darauf an, die grosse Kunstwissenschaft der Neuzeit auf das musikalische Gebiet herüberzuführen, es galt, sicherere Grundlagen zu gewinnen, und zu dem Zweck auch die Kunstgeschichte hereinzuziehen, es wurde notwendig, die ganz vereinzelte, zusammenhangslose Betrachtung jeder künstlerischen Erscheinung aufzugeben und die Gesetze der bisherigen Entwicklung begreifen zu lernen, endlich aber, den in bedeutenden Kunstwerken niedergelegten geistigen Gehalt nicht mehr in unmittelbarer poetischer Reproduktion darzulegen, sondern denkend zu begreifen, um zu dem Abschluss und dem Wendepunkt zu gelangen, auf dem die neuere Zeit angekommen ist. Dies war mein Bestreben, als ich von Schumann die Redaktion der „Neuen Zeitschrift für Musik" übernahm. Ich erwähne dies, weil es notwendig ist, um den später erfolgten Anschluss an Wagner zu erklären.

DREIUNDZWANZIGSTE VORLESUNG.

Die Zeit des Ueberganges und der neueste Aufschwung. R. Wagner.

Was ich in den letzten Vorlesungen Ihnen dargestellt habe, umfasste die Entwicklung der Kunst nach dem Vorgange Beethoven's, begriff zumeist die Beethoven'sche Schule in sich. Lenken wir noch einmal unsere Blicke auf diesen Abschnitt zurück, so haben wir dasselbe Bild, welches uns die Mozart'sche Schule auf dem Gebiet der Oper und der Pianofortemusik gewährt. Es ist sehr Bedeutendes innerhalb jener Schule geleistet worden, nach allen Seiten haben Erweiterungen stattgefunden, neue Seiten des Schönen sind durch Schubert, Mendelssohn, Schumann, Berlioz u. a. zur Darstellung gekommen, Eigentümliches, was wir nicht in Beethoven finden; im wesentlichen aber ist man nicht über das durch diesen verwirklichte Prinzip hinausgegangen. Wie nach Mozart in der Opern- und Pianofortemusik, haben wir auch hier die Ausgänge, das Auslaufen der Beethoven'schen Richtung; wir sehen die einseitige Steigerung bis zum Extrem, das Ausbeuten des innerhalb des Beethovenschen Standpunktes gegebenen. Wenn daher R. Wagner sagt, dass mit der neunten Symphonie — streng genommen und was das Prinzip betrifft — die letzte Symphonie geschrieben sei, so teile ich diese unabhängig von dem Genannten von mir schon vor ihm ausgesprochene Ansicht, der Meinung, dass die Instrumentalmusik den Kreis ihrer Entwicklung im wesentlichen, d. h. auf diesem Standpunkt und in den bis dahin giltigen Formen, durchlaufen habe. Ich möchte der neunten Symphonie als Motto die Schillerschen, wenn auch nur in einer Hinsicht passenden Worte vorsetzen: „Nun zerbrecht mir das Gebäude, seine Absicht hats erfüllt“; denn

die Selbstauflösung der Instrumentalmusik, wie gesagt, auf diesem Standpunkt und unter den bisherigen Voraussetzungen ist damit ausgesprochen. Es liegt darin, dass die Instrumentalmusik für das, was darin gesagt werden soll, allein nicht mehr genügt und in konsequentem Fortgange musste daher auch bereits Berlioz das, was bei Beethoven als Resultat erscheint, zu seinem Ausgangspunkt machen, musste Berlioz die Verbindung mit der Poesie als Prinzip voranstellen, mit ausdrücklichem Bewusstsein, während bei Beethoven dies mehr nur noch instinktartig geschieht, und erst am Ende seiner Entwicklung als Schlusspunkt sich ergiebt. In diesem Durchbrechen der Schranken der Instrumentalmusik und in zweiter Linie auch der Hauptform derselben, ist zugleich der Grund enthalten, weshalb dort, wo man sich auf reine Instrumentalmusik beschränkte, kleinere Formen hauptsächlich kultiviert wurden, und man gerade in diesen das Eigentümlichste leistete. Schliesslich ist, indem ich so in der Beethoven'schen Schule ein Analogon der Mozart'schen finde, damit zugleich die kunstgeschichtliche Stellung, der Wert und die Bedeutung dieser Tonsetzer festgestellt. So Grosses Cherubini, Spontini, unsere Romantiker u. a. auf dem Gebiet der Oper geleistet haben, so Bedeutendes ist auch hier wieder in einer anderen Sphäre vollbracht worden. Man muss es daher als durchaus ungerechtfertigt betrachten, wenn einzelne Vertreter des Fortschritts so weit gegangen sind, zu behaupten, dass die höchste Blüte der Tonkunst erst hier und weiter herab in der Zeit Wagner's erreicht sei. Ist es eine unbegründete Ueberhebung, namentlich Haydn und Mozart herabzusetzen, den ersteren wohl gar zu belächeln, so unterliegt es andrerseits noch grösserem Tadel und ist als ein Zurückgebliebensein hinter der Zeit zu betrachten, wenn so viele Konzertinstitute immer noch bei Beethoven stehen bleiben, und jene neuesten Werke mehr oder weniger konsequent von ihrem Repertoir ausschliessen, und es ist dabei gleichgiltig, ob wir solchem Zopftum in kleinen Städten, oder im Pariser Konservatorium, in London, in Berlin u. s. f. begegnen.

Mit dieser Entwicklung schien nun aber auch in der Hauptsache das Wachstum der Tonkunst beendet, die dargestellte Epoche konnte als die letzte Blüte auf dem alten Stamm betrachtet werden. Alle Hauptsphären, Kirchenmusik, Oper, Instrumentalmusik, waren herausgearbeitet, die Konsequenzen, zuletzt noch in der Instrumentalmusik, nach allen Seiten gezogen. In rascher Folge, in ununterbrochenem Fortgang, hatte sich die Tonkunst, die jüngste der Künste, entfaltet. Jetzt erschien, was bis dahin die

innere Lebenskraft gebildet hatte, mit einem Male völlig erschöpft und abgestorben.

In der That trat bald darauf eine Pause, eine Zeit der Ruhe ein, es folgte eine vorzugsweise kritische Epoche, welche die nächsten Jahre ausfüllte.

Ich habe schon in der vorletzten Vorlesung Veranlassung genommen, Ihnen einen Blick in den Gang und die allmähliche Ausbildung der Kritik zu gewähren, und Sie, in Bezug auf den Abschluss dieser Betrachtung, auf Späteres verwiesen. Es ist hier der Ort, an dem dort Gesagten wieder anzuknüpfen und dasselbe durch eine Darstellung der neuesten Wendung zu vervollständigen. Unser Resultat war der durch Schumann bewirkte grosse Fortschritt, obschon prinzipiell sein Standpunkt noch ganz der frühere war. Dieser letztgenannte Umstand hatte, wie ich schon bemerkte, zur Folge, dass bei dem Uebergewicht des Subjektiven eine immer grössere Zersplitterung und Willkür eintrat. Es wurde ebenfalls schon erwähnt, dass es jetzt vorzugsweise darauf ankam, aus dieser Zersplitterung herauszukommen. Was mich betrifft, so richtete ich daher zu diesem Zwecke mein Bestreben darauf, mehr als bisher geschehen war, teils die Geschichte, teils die neueste Kunstwissenschaft hereinzuziehen und für das Kunstleben zu verwenden, beides, um dadurch eine grössere Objektivität, wenn auch noch nicht zu erreichen, so doch anzustreben, und zur Feststellung der bis dahin ausserordentlich schwankenden Ansichten beizutragen, die ersten Grundzüge einer zusammenhängenden Auffassung hinzustellen. Die Aufgaben der jetzt folgenden Kritik waren überhaupt mannigfaltiger Art. Nach anderer Seite hin musste auf der von Schumann betretenen Bahn weiter gegangen werden. Schumann hatte als einen Hauptberuf erkannt, dem Neuen Bahn zu brechen, im Gegensatz zu der ihm vorausgegangenen Kritik, welche sich darin gefiel, den Erscheinungen nachzuhinken. So musste es jetzt zugleich unser Bestreben sein, die eben abgeschlossene Epoche und die hervorragendsten ihrer Repräsentanten, so weit dies noch nicht geschehen war, zur Geltung zu bringen. Vorzugsweise galt dies von Schumann selbst, der, so lange er die „Neue Zeitschrift für Musik" redigiert hatte, mehr als Schriftsteller, und nur in seiner nächsten Umgebung, doch auch da noch nicht vollständig, als Komponist geschätzt war. Aus diesem Grunde wendete ich meine Aufmerksamkeit zunächst vorzugsweise dem Schumann'schen Schaffen zu und war der erste, der ihn mit Mendelssohn zusammenstellte und mit diesem zugleich als die Spitze dieser Zeit bezeichnete. Indem ich dies Persönliche, mich zunächst Betreffende,

in die Darstellung einfliessen lasse, hoffe ich auf Ihre Nachsicht rechnen zu dürfen. Nur selten bietet sich eine so passende Gelegenheit, und ich mochte dieselbe zur Berichtigung der Ansichten und zur Aufklärung von Missverständnissen nicht ganz unbenutzt vorüber gehen lassen. Einzelne nämlich haben später es als einen Abfall betrachtet, dass ich weiter ging, und, als das nächste Ziel erreicht war, anderen Aufgaben mich zuwendete, während man darin im Gegenteil die Freiheit von persönlichen Rücksichten und ein lebendiges Weiterstreben als die Hauptsache hätte erkennen sollen. — Ein weiterer Vorzug der Schumann'schen Kritik hatte in der grösseren Entschiedenheit bestanden, mit der über die Leistungen der Zeitgenossen geurteilt wurde, in einem gewissen Radikalismus, wie ich vor kurzem mich ausdrückte, der indes stets durch die Gesetze des Anstandes in den nötigen Schranken gehalten wurde. Eine anfangs ganz begründete Rücksichtnahme auf anerkannte Verdienste hatte endlich dahin geführt, dass man kaum noch ein offenes Wort zu sagen sich erlaubte, dass man, uneingedenk der höheren Pflichten, öffentlich andere Ansichten aussprach, als die waren, denen man privatim huldigte. Die musikalische Presse war geknechtet, wie nur die politische in den Zeiten des Despotismus es sein kann. Schumann hatte diesen Zwang gebrochen, aber die Gewalt widerstrebender Verhältnisse war so gross, dass er später wieder denselben weichen, mehr als ihm und der Kunst heilsam war, sich dem Zeitgeist anbequemen musste. Als ich von Schumann die Redaktion übernahm, war es eine meiner Aufgaben, diese Errungenschaft nicht allein aufrecht zu erhalten, sondern in der Freiheit der Meinungsäusserung womöglich einen Schritt vorwärts zu thun. Aus diesem Grunde versuchte ich auch — beiläufig erwähnt — eine von allen persönlichen Rücksichten unbehinderte Besprechung der Mitarbeiter, die Schumann noch mit einer Art ängstlicher Scheu vermieden hatte, einzuführen. Auch aus dieser freisinnigeren Richtung hat man mir einen Vorwurf gemacht, indem man glaubte, dass ich einzelnen Persönlichkeiten feindlich gesinnt sei, während ich lediglich darauf ausging, den so sehr eingebürgerten, durch Schumann nur momentan niedergekämpften Götzendienst nicht wieder aufkommen zu lassen. Ein momentanes Uebergewicht, eine augenblickliche Bevorzugung derjenigen Künstler, die eben an der Spitze ihrer Zeit stehen, ist nicht bloss gestattet, sie ist unvermeidlich und durch die Natur der Sache geboten, und eine solche Bevorzugung ist daher weit entfernt, ein Götzendienst zu sein. In der raschen Folge der Erscheinungen kommt es immer darauf an, bereitwillig zu folgen, und dem Fortschritt die Wege

offen zu halten. Das aber ist ins Auge zu fassen, dass wir uns nicht absperren, und bei irgend einem Punkte, als bei einer unüberschreitbaren Grenze, Halt machen. In einem solchen Falle ist sofort der Götzendienst da, während, sobald man dem lebendigen Strome der Entwicklung folgt, die nächstfolgende Erscheinung der vorangegangenen die nötigen Schranken anweist. — Was die andere schon von mir bezeichnete Aufgabe der Kritik betrifft, so war, wie gesagt, vor allen Dingen eine grössere Objektivität des Urteils zu erstreben. In diesem Sinne war ich bemüht, gewisse Vereinigungspunkte, gewisse Grundsätze festzustellen, Sätze, über die alle oder wenigstens die meisten einig sein mussten, zu begründen, um dadurch Ausgangspunkte für weiteres zu erlangen. Dieselbe Ueberzeugung war es auch, welche mich bestimmte, eine mehr gemeinschaftliche Bildung für die Tonkünstler zu fordern, so wie ich ein gleiches Ziel auch praktisch durch Tonkünstler-Versammlungen zu erreichen suchte. In Bezug auf die Kunst selbst, so hatte diese jetzt eine so grosse Bahn durchlaufen, dass es als an der Zeit erachtet werden durfte, zurückzublicken und mit der Vergangenheit abzuschliessen, eine neue Epoche durch die Wendung zu einem bewussteren Schaffen hin zu begründen. Betrachten wir den zurückgelegten Weg, so gewinnen wir die Anschauung, wie bis dahin mit sehr wenigen Ausnahmen nur ein natürliches Werden, eine instinktmässige Thätigkeit, ein Wachstum mit Naturnotwendigkeit stattgefunden hatte, ohne ausdrückliches Bewusstsein. Darum konnte es geschehen, dass so viele der herrlichsten Werke der Musik nach dieser Seite hin viel zu wünschen übrig lassen, dass sie als Naturprodukte mit natürlichen Mängeln behaftet erscheinen. Jetzt kam es darauf an, mit dem Alten Abrechnung zu halten, auf der Basis des bis dahin Geleisteten aus dem Naturalismus herauszutreten, dem Ziele eines bewussteren Kunstschaffens zuzustreben. Auch die gesamte Gestaltung unserer Kunst in ihren äusseren Verhältnissen spiegelt diese Beschaffenheit wieder, und in Bezug auf diese musste es daher die Aufgabe der Kritik sein, umgestaltend einzugreifen, Reformen anzubahnen.

So standen die Dinge, als der Genius die allgemeine Aufmerksamkeit auf sich zog, der während dieses Interregnums, bis dahin nur wenig beachtet, sich entwickelt hatte, und die Blicke wieder auf die Oper lenkte, eine Sphäre, die gänzlich erstorben erschien; der Genius, welcher die Bestimmung hatte, heraustretend aus dem bisherigen Gange der Kunst und brechend mit den bisherigen Vor-

aussetzungen, auf neuen Grundlagen ein neues Gebäude aufzuführen: Richard Wagner.

Ueberblicken wir jetzt, von dem neu gewonnenen Standpunkt aus, die Ihnen soeben dargestellte kritische Uebergangsepoche, so erkennen wir, wie dieselbe die Bestimmung hatte, diesen grossen Umschwung vorzubereiten, auszumünden in die Epoche neuen Schaffens, eine Zeit und eine Kunstrichtung einzuleiten, welche die Kritik zu ihrer Voraussetzung hat, in der die letztere ein integrierender Bestandteil der Kunst selbst ist. Es war aus diesem Grunde notwendig, derselben hier zu gedenken, und es erklärt sich zugleich, warum ich vorzugsweise von der neuen Wendung mich angezogen fühlte: sie war die Erfüllung des bis dahin Angestrebten. Damals freilich musste es scheinen, als ob in der Hauptsache der Entwicklungsgang der Kunst seine Endschaft erreicht habe, als ob wir eingetreten seien in eine Zeit der Restauration, deren Aufgabe nur noch darin bestehen könne, vermittelst der Kritik manche dem früheren Naturalismus eigene Auswüchse abzuschneiden, und an verständiger Klarheit auf Kosten der früheren Schöpferkraft zu gewinnen. Wohl traten auch noch in dieser Zeit jüngere Künstler auf, welche sich namentlich an Schumann und Mendelssohn anschlossen; ihre Erfolge jedoch waren nicht durchgreifender Art, sodass auch dies die eben ausgesprochene damalige Meinung rechtfertigen musste.

Wenn ich jetzt an die grossen Bewegungen der an den Namen Wagner sich anknüpfenden Kunstepoche herantrete, so kann es, indem ich zugleich dem Schlusspunkt meiner Darstellung mich nähere, nicht in meinem Plane liegen, Ihnen umfassendere Mitteilungen über diese Vorgänge zu machen. Ich würde einer grösseren Ausdehnung bedürfen, als mir hier gewährt ist. Abgesehen hiervon, so ist über diese Vorgänge eine so grosse Zahl von Schriften erschienen, auf die verwiesen werden kann, dass auch aus diesem Grunde eine erschöpfende Ausführlichkeit hier minder notwendig ist. In umfassenderem Zusammenhange dargelegt habe ich meine Ansicht über Wagner und die durch diesen eingeleitete Bewegung in meiner Schrift: „Die Musik der Gegenwart und die Gesamtkunst der Zukunft“ (Leipzig, 1854). Es befindet sich darin zugleich ein Auszug aus Wagner's Schriften und ich kann daher dieselbe umsomehr zur genaueren Orientierung empfehlen.

In seiner Schrift: „Drei Operndichtungen nebst einer Mitteilung an meine Freunde“ hat Wagner seine Entwicklung selbst erzählt, und zugleich die wichtigsten Thatsachen seines Lebens verzeichnet. Für unseren Zweck muss eine Skizze daraus genügen.

Was das Nähere betrifft, ist auf die Schrift selbst, die im hohen Grade anziehend geschrieben ist, zu verweisen.

Wilhelm Richard Wagner ist am 22sten Mai 1813 in Leipzig geboren. Seine Jugend ging unter mannigfachen künstlerischen Eindrücken hin, ohne dass eine klar ausgesprochene Neigung feste Wurzel bei ihm gefasst hätte. Wir finden ihn unter dem Namen Richard Geyer (nach seinem Stiefvater) als Schüler der Kreuzschule in Dresden, später des Nikolai- und endlich des Thomasgymnasiums in Leipzig. Im 15ten Jahre lernte er Beethoven's Symphonien kennen, und diese bestimmten ihn leidenschaftlich zur Musik, die schon früher, namentlich durch den „Freischütz", mächtig auf ihn gewirkt hatte. Dichterische Versuche wurden dabei ebenfalls unternommen. Heftig und anregend war auf ihn der Eindruck der Julirevolution im 18ten Lebensjahre. Noch aber waren diese Einflüsse auf seine künstlerische Entwicklung nicht von erkennbarer Gestaltungskraft. Von seinen ersten Kompositionsversuchen wurde eine Ouverture durch den damaligen Theaterkapellmeister Heinrich Dorn einer Aufführung gewürdigt. Wenn diese auch noch nicht geeignet war, ihm weitere Anerkennung zu verschaffen, so wurde dies Ereignis doch für seine nunmehrige Entwicklung insofern von Bedeutung, als mit dem Eintritt in die Universität die Wahl seines Berufs endgiltig entschieden war. 1831 bezog er die Universität Leipzig als „Student der Musik". Musikalisch-theoretischen Unterricht erhielt er — allerdings nur kurze Zeit — durch den späteren Organist G. Müller und den Thomaskantor Theodor Weinlig, während er sich zugleich eifrig dem Studium Beethoven'scher Werke zuwandte, wobei das Abschreiben der Partituren sich für ihn als sehr bildend erwies. Als Frucht dieser Studien entstand dann auch bald ausser einigen andern Orchesterkompositionen seine erste Symphonie (C-dur) und nach einem ersten Wanderjahr auch eine Oper, „Die Feen", zu der er sich den Text nach einem Gozzi'schen Märchen selbst dichtete. Weber's und Marschner's Werke bestimmten ihn dabei zur Nachahmung. Seine praktische Laufbahn begann er als Kapellmeister einer Theatertruppe in Magdeburg (1834—1836), als welcher er den schon früher entworfenen Operntext „Das Liebesverbot oder Die Novize von Palermo" (nach Shakespeare's „Maass für Maass") in Musik setzte. Hier lernte er auch in der Schauspielerin Minna Planer seine nachmalige Frau kennen, die ihm bis 1861, wo er sich dauernd von ihr lossagte, eine treue Gefährtin war. Sein Leben war bis dahin ziemlich unbefriedigend dahin geflossen, und er empfand infolge

davon eine verzehrende Sehnsucht, aus der Kleinheit und Erbärmlichkeit der ihn beherrschenden Verhältnisse herauszukommen. Eine glänzende Laufbahn als Künstler erschien ihm als Ziel seiner Wünsche; er richtete deshalb seine Blicke auf Paris. In dieser Absicht bearbeitete er H. König's Roman „Die hohe Braut“ als Operntext. Die Bekanntschaft mit Bulwer's „Rienzi“ machte er um diese Zeit ebenfalls, und auch diesen Stoff begann er dramatisch zu gestalten. Ein grösserer praktischer Wirkungskreis eröffnete sich jetzt für ihn. Er ging als Musikdirektor nach Riga. Der geordnetere Zustand des Theaters daselbst veranlasste ihn, für die ihm zu Gebote stehenden Kräfte etwas zu schreiben. So begann er die Komposition eines komischen Operntextes aus „Tausend und eine Nacht“. Bald jedoch empfand er auch hier Ueberdruss, und seine eben begonnene Arbeit ekelte ihn plötzlich an. Aus H. Heine's Schriften lernte er die Sage vom „Fliegenden Holländer“ kennen. Endlich entschied er sich, den Plan des „Rienzi“ wieder aufzunehmen. Dieser Stoff begeisterte ihn wirklich, obschon er dabei lediglich die grosse Oper, wie sie damals beschaffen war, im Auge hatte. Als er die Komposition der beiden ersten Akte beendet hatte, entschloss er sich, mit seinen bisherigen Verhältnissen zu brechen, und ohne genügende Mittel, aufs Geratewohl, nach Paris zu gehen (1839). Auf der Hinreise, an der Küste Norwegens, tauchte das Bild des „Fliegenden Holländers“ in ihm wieder auf, das jedoch für die nächste Zeit in Paris wieder in den Hintergrund trat. Auch den zur Hälfte fertigen „Rienzi“ legte er anfangs bei Seite, und mühte sich nur, auf jede Weise zum Bekanntwerden in der Weltstadt zu gelangen. Hierzu fehlte ihm aber nicht weniger als alles, und seine Lage wurde infolgedessen eine höchst unsichere, traurige, schliesslich ganz trostlose. Aussichten waren ihm eröffnet worden, eine Oper leichteren Genres zur Aufführung zu bringen, und er griff daher zu seinem „Liebesverbot“ zurück. Um sich bekannt zu machen, komponierte er französische Romanzen. Der Zustand der Nichtbefriedigung, in dem er sich befand, gab ihm die Stimmung zu seiner Faust-Ouverture, deren Komposition in diese Zeit fällt. Bei vollkommener Erfolglosigkeit seiner Bestrebungen nach aussen drängte ihn jedoch die Not, immer tiefer herabzusteigen. Er war gezwungen, sich mit der Verfertigung von Melodienarrangements aus „beliebten“ Opern für das Cornet à pistons zu beschäftigen, die freie Zeit aber benutzte er zur Vollendung des „Rienzi“. Unter dem Gesamteindruck dieser Erlebnisse, um seinem Gefühl der Empörung Luft zu machen, betrat er zugleich die schriftstellerische Laufbahn. Er schrieb

Artikel musikalischen Inhalts für die „Gazette Musicale". Hierdurch erleichtert, begann er die Ausführung des „Fliegenden Holländers". Die Musik war es, die ihn rettete, die ihn aus allen inneren Bedrängnissen emporhob. Mit dem „Fliegenden Holländer" war ihm zugleich ein ganz neues Stoffgebiet erschlossen. Sich erhebend über den Standpunkt des Operntextverfertigers begann seine Laufbahn als Dichter. Sehr bald traten ihm nun auch die Stoffe zu „Tannhäuser" und „Lohengrin" nahe. Mit grosser Schnelligkeit führte er den „Fliegenden Holländer" aus. Jetzt eröffneten sich ihm auch wieder Beziehungen zur deutschen Heimat. Sein „Rienzi" war in Dresden zur Aufführung angenommen worden. Endlich, nach fast dreijährigem Aufenthalt, 29 Jahre alt, verliess er Paris im April 1842. In Dresden angekommen, fühlte er sich so heiter gestimmt, dass er den bereits erwähnten Stoff aus der „Hohen Braut" von König als Operntext für seinen Kollegen im Kapellmeisteramt bearbeitete, denselben Text, den später Kittl unter dem Titel „Die Franzosen vor Nizza" komponiert hat. Allerdings war die Veränderung keine geringe in Wagner's äusserem Leben. Der bis dahin Vereinsamte sah sich plötzlich zum Liebling des Gesamtpublikums erhoben, fand sich geehrt, bewundert. Und mit Recht. So sehr in seinem „Rienzi", was die Musik betrifft, ein Anlehnen an Vorbilder sichtbar, so sehr im ganzen der Einfluss der Pariser grossen Oper, der Luxus und der Pomp derselben, bemerkbar war, so sehr hatten doch einzelne wahrhaft schöne Momente, hatte die jugendliche Frische des Ganzen, hatte der prächtige Stoff, hatte die schon hier durch den Umstand, dass Dichter und Komponist in einer Person vereinigt waren, herbeigeführte Einheit von Poesie und Musik gezündet. Mit dem Auftreten in Dresden beginnt überhaupt seine bedeutsamere Thätigkeit, die zweite Epoche in seinem Leben. Sofort wurde jetzt auch der „Fliegende Holländer" zur Aufführung vorbereitet. Erneute Beziehungen zur Schröder-Devrient, deren künstlerische Darstellungsweise schon früher auf ihn in hohem Grade befruchtend eingewirkt, veranlassten ihn, den früheren Plan der „Sarazenin" wieder aufzugreifen, auch beschäftigten ihn jetzt schon andere Entwürfe von Operntexten; doch wurden diese zumeist historischen Stoffe bald bei Seite gelegt. Aber auch jetzt, nach diesen überaus glücklichen Erfolgen, sollte es dem Tondichter nicht mit einem Male wohl werden. Der Fortgang entsprach nicht dem Anfang. Wagner verlor im Laufe der Zeit wieder an schon gewonnenem Terrain. Als Dirigent trat er öfters der bisherigen Tradition entgegen und geriet dadurch in

eine oppositionelle Stellung, während zugleich der „Fliegende Holländer“ durchaus nicht den Beifall fand, mit dem man „Rienzi“ aufgenommen hatte. Wagner machte eine Erfahrung, die fast jeder höher begabte Künstler zu machen genötigt ist. Der Beginnende, so lange er auf bekannten Wegen fortschreitet, so lange er das Gewohnte nur eigentümlich zu gestalten sucht, hat einen augenblicklichen Erfolg für sich. Gelangt er dahin, sich selbst in ganzer Kraft zu erfassen, so erscheint er den meisten plötzlich ein anderer, er verliert die gewonnenen Sympathien, bis die Bedeutung des neuen Weges, vielleicht nach langen Jahren erst, zum Bewusstsein gekommen ist. Der Beifall, den man spendet, gilt in der Regel nicht dem Höheren, er gilt dem Gewohnten. So waren auch hier zahlreiche Gegner sehr bald bemüht, Wagner's Leistungen herabzusetzen, und den früheren Liebling des Gesamtpublikums in eine Parteistellung zu drängen. Mehr und mehr machten sich innere und äussere Missverhältnisse auch in der neuen Umgebung geltend, und er gelangte allmählich zu der Einsicht, dass unter der Voraussetzung der gegenwärtigen politischen, sozialen und künstlerischen Zustände an die Verwirklichung eines Ideals, wie es ihm vorschwebte, nicht zu denken sei. Seine Hoffnungen auf schnelle Verbreitung seiner Opern auf den deutschen Theatern blieben durchaus unerfüllt. Von den bedeutendsten Direktionen wurden ihm seine Partituren, oft sogar in uneröffneten Packeten, zurückgeschickt. In Hamburg gelang es, den „Rienzi“ zur Aufführung zu bringen, doch war selbst dieser dort den Leuten zu hoch. Der einzige deutsche Kapellmeister, der ein tiefergehendes Interesse nahm, war Spohr, sodass unter Leitung desselben der „Fliegende Holländer“ in Kassel zur Aufführung kam. Auch das Berliner Hoftheater brachte das genannte Werk, sowie später den „Rienzi“, dessen Erfolg jedoch Wagner selbst durch eine missverstandene Erklärung, die er in der Probe gab, und die sofort in missgünstiger Weise von der Presse ausgebreitet wurde, in Frage stellte. Wagner begab sich, nach Beendigung seines „Tannhäuser“, die in diese Zeit fällt (April 1845), nach Marienbad, und fühlte sich bald leicht und fröhlich gestimmt. So entstand der Plan zu einer komischen Oper „Die Meistersinger zu Nürnberg“, ein beziehungsvoller Gegensatz zum Sängerkrieg auf der Wartburg. Auch die Dichtung zu „Lohengrin“ wurde jetzt im Entwurf beendet, und die Aufführung des „Tannhäuser“ in Dresden vorbereitet. Doch auch das Schicksal dieser Oper war anfangs ein wenig günstiges, und die erste Aufführung ging ohne nennenswerten Erfolg vorüber. Dabei blieb alles mehr oder weniger lokal. Die-

jenigen, denen man ein tieferes Verständnis zutrauen konnte, — Schumann z. B., der den ersten Aufführungen des „Tannhäuser“ in Dresden beiwohnte, — schwiegen, oder wenn sie sprachen, geschah es nicht mit dem Nachdruck, der einer epochemachenden Erscheinung gebührt hätte. Nur hin und wieder drangen entstellte, damals willfährig geglaubte Gerüchte nach aussen. In Leipzig machte die Ouverture zum „Tannhäuser“ bei der ersten Aufführung im Konzert Fiasko. Man muss das natürlich finden, wenn man bedenkt, dass das Publikum von der ganzen Oper nicht das Geringste kannte, dass man sogar dem Komponisten mit den ungünstigsten, durch jene Gerüchte genährten Vorurteilen entgegentrat.

Wagner hatte nach und nach an seinen eigenen Kunstschöpfungen sich emporgearbeitet, und der frühere unbestimmte Drang war der klaren Erkenntnis gewichen. Je entschiedener er aber nun der Verwirklichung seiner höheren Bestrebungen zuschritt, um so mehr musste die Kluft zwischen seiner inneren Welt und der äusseren, auf die ich bereits vorhin hingedeutet habe, ihm zum Bewusstsein kommen, um so niederdrückender musste dieser Widerspruch für ihn werden, und die Ueberzeugung befestigen, dass, wie gesagt, unter der Voraussetzung der gegenwärtigen Kunstzustände nichts Grösseres von ihm zu vollbringen, nichts durchzuführen sei, was auf höheren als den gewöhnlichen Voraussetzungen beruhe. Eine immer grössere innere Missstimmung war die natürliche Folge; er war dahin gekommen, den Bruch offen auszusprechen, und die damaligen politischen Bewegungen kamen einem solchen Beginnen entgegen. Seine Entfernung aus Deutschland erfolgte. Im Mai 1849 floh er nach der Schweiz und schlug in Zürich seinen Wohnsitz auf. (Erst im Jahre 1861 wurde ihm die Rückkehr nach Deutschland gestattet.) Abermals trat er als Schriftsteller auf, um auch auf diese Weise seinen Ideen Bahn zu brechen. Auf solche Weise aber erfolgte der entscheidende Wendepunkt. Man lernte jetzt das Unrecht erkennen, welches an Wagner begangen worden war, indem man die Grösse und Tragweite dieser Weltanschauung, indem man diesen geistigen Hintergrund gewahrte. Nicht excentrische Wunderlichkeiten, an die wir ferner Stehenden bis dahin immer noch geglaubt hatten, sondern eine konsequent durchgebildete Weltanschauung, eine reiche Schöpferkraft ist in diesen theoretischen Schriften niedergelegt. Zugleich trat jetzt ein Vorkämpfer auch für seine Kunstschöpfungen auf, der, absehend von der theoretischen Grundlage, für die letzteren die Bahn brach: Franz Liszt.

Der Aufenthalt W a g n e r ' s in der Schweiz in den Jahren 1849 bis 1859 war für sein weiteres Schaffen zunächst dadurch von Bedeutung, dass er sich längere Zeit — bis zu Beginn des Jahres 1854 — jeder Kompositionsthätigkeit enthielt. So klärten sich in ihm die Reformideen, die in der nun folgenden d r i t t e n E p o c h e seines Wirkens zu voller, bewusster Durchführung gelangten.

Schon zu Ende seines Dresdener Aufenthalts beschäftigten W a g n e r neue Entwürfe. Es waren dies der mythische Siegfried und Friedrich Barbarossa, der letztere als Held eines Dramas. Auch Jesus von Nazareth interessierte ihn eine Zeit lang in derselben Absicht. Doch sah er aus naheliegenden Gründen sehr bald davon ab, den Heiland als Person in der Oper handelnd auftreten zu lassen. Er entschied sich für den ersteren. Aus dem ursprünglich für einen Abend berechneten „Tod Siegfrieds" wurden aber bald drei grosse Werke, die dann unter Hinzufügung eines Vorspiels, als „N i b e l u n g e n - T e t r a l o g i e" (Rheingold, Walküre, Siegfried, Götterdämmerung) erschienen. Die Ausführung dieses seines Hauptwerkes wurde erst 1874 vollendet, da den Meister äussere Anlässe bestimmten, die Komposition des „Siegfried" 1857 zu unterbrechen und ein anderes Werk in Angriff zu nehmen, von dem er eine schnellere Aufnahme an den Bühnen erwartete: „T r i s t a n u n d J s o l d e". Hierin hatte er sich freilich getäuscht; es sollte noch eine geraume Zeit vergehen, ehe die Erstaufführung von „Tristan und Jsolde" vor sich gehen konnte. Ueber ein klägliches Fiasko seines „Tannhäuser" in Paris im Jahre 1861 ist hier noch zu berichten; es werfen die sich dort abspielenden Skandalszenen ein grelles Licht auf die damaligen unerquicklichen Theaterverhältnisse der französischen Hauptstadt. Nachdem der gekränkte Meister abermals dieser Stadt den Rücken gewendet, finden wir ihn in demselben Jahre in Wien, wo ihm zum erstenmale die Möglichkeit geboten war, den „Lohengrin" zu hören. Die herzliche Aufnahme, welche er hier fand, bestimmte ihn, in einem Vorort Wiens, Penzing, seinen Wohnsitz aufzuschlagen, um ungestört an die musikalische Ausarbeitung der „M e i s t e r s i n g e r v o n N ü r n b e r g" zu gehen, der Oper, zu welcher der dichterische Entwurf während des letzten Pariser Aufenthalts fertiggestellt war. Freilich musste wiederum die schöpferische Thätigkeit infolge von mehrfach unternommenen Konzertreisen eine Unterbrechung erleiden, und doch vermochten diese letzteren nicht einmal, ihm die für seinen Lebensunterhalt erforderlichen pekuniären Mittel dauernd zu verschaffen, sodass er endlich, aufs Aeusserste von seinen Gläubigern bedrängt, keinen anderen Aus-

weg fand, als Wien heimlich zu verlassen. Auf seiner fluchtartigen Reise in Stuttgart angelangt, trat plötzlich eine Wendung in der Gestaltung seiner Lebensschicksale ein, eine Wendung, wie sie seine kühnsten Träume wohl ersehnt hatten, wie er sie aber in Wirklichkeit kaum zu erhoffen wagen durfte. Durch einen Abgesandten des jungen Königs von Bayern, Ludwig II., der nicht lange vorher den Thron bestiegen, wurde ihm nicht nur die Aussicht eröffnet, fortan in München seine künstlerischen Pläne ungehindert zu verwirklichen, sondern er wurde zugleich durch das hochherzige Anerbieten des kunstbegeisterten Herrschers jeglicher materiellen Sorgen enthoben. In München ging dann auch bald der „Fliegende Holländer" und „Tristan und Jsolde" in Szene, die ergreifende Liebestragödie mit Schnorr von Carolsfeld als Tristan und dessen Frau Malwine als Jsolde, unter der Direktion Hans v. Bülow's. Es ist natürlich, dass das reformatorisch organisierende Eingreifen Wagner's in das Münchener musikalische Leben dem Meister viel Anfeindungen zuzog. Dieselben spitzten sich bald derartig zu, dass er es vorzog, seinen Aufenthalt 1865 in Triebschen bei Luzern zu nehmen, um die durch die Agitation seiner Feinde gesteigerte Divergenz zwischen den Bewohnern Münchens und dem König nicht zu vergrössern. Hier brachte er die Partitur der „Meistersinger" zum Abschluss. Die Idee der Errichtung eines Festspielhauses für die Darstellung des „Ringes der Nibelungen", dessen Erbauung in München sich unüberwindbare Schwierigkeiten entgegenstellten, wurde wieder aufgegriffen, als die Aufrichtung eines geeinten deutschen Reiches ihm den Gedanken nahe legte, als Ort für die Ausführung des geplanten Unternehmens nicht eine Grossstadt, sondern eine von den grossen Verkehrsstrassen mehr abgelegene kleinere Stadt inmitten Deutschlands zu wählen, und so entschied er sich für Bayreuth, wohin er 1872 mit seiner ihm 1870 angetrauten Gattin Cosima v. Bülow, bekanntlich eine Tochter Liszt's, übersiedelte. Hier fanden dann auch im August 1876 im Beisein des deutschen Kaisers und mehrerer Fürsten die drei ersten Aufführungen vom „Ring der Nibelungen" unter der Direktion H. v. Bülow's statt. So unbestritten nun zwar der künstlerische Erfolg dieser musikalischen Grossthat war, so schloss dieselbe doch mit einem beträchtlichen Defizit ab, und es musste Wagner's nächste Sorge sein, durch Veranstaltung von Konzerten u. dergl. dieses zu decken. Auch musste er endgiltig den Plan aufgeben, die „Nibelungen" ausschliesslich für periodisch wiederkehrende Festspiele in Bayreuth zu belassen. Entschloss er

sich hierzu nur schweren Herzens, so war doch andererseits die Veräusserung des Aufführungsrechtes, die Aushändigung des Nibelungenringes an den Theaterunternehmer Angelo Neumann insofern für ihn von Vorteil, als die Tetralogie durch die von Neumann veranstalteten Aufführungen in weiten Kreisen bekannt wurde. Nur ein Werk ist bis heute alleiniges Besitztum des Bayreuther Unternehmens geblieben, das Bühnenweihfestspiel „Parsifal". Dieses sein letztes grosses musikalisches Drama wurde in der Dichtung bereits 1877 veröffentlicht; die Partitur vollendete der Meister im Januar 1882 während eines Aufenthalts in Palermo. Die Erstaufführung desselben in demselben Jahre unter H. Levi's Leitung sollte er nicht lange überleben; am 13ten Februar 1883 ereilte ihn der Tod in Venedig, der Stadt, die er zur Kräftigung seiner Gesundheit im Herbst 1882 aufgesucht hatte. Seine Gebeine ruhen im Garten seines Hauses „Wahnfried" zu Bayreuth.

Der ersten Bayreuther Parsifal-Aufführung im Juli 1882 folgten in demselben Monat noch 15 Wiederholungen. Die Festspiele späterer Jahre nahmen auch „Tristan und Jsolde", die „Meistersinger", den „Tannhäuser", „Lohengrin" und „Fliegenden Holländer" mit auf, bis 1896 durch H. Richter die grosse Tetralogie wieder zur Darstellung kam. Das jetzige Jahr 1902 bedeutet in der Geschichte der Bayreuther Aufführungen das fünfzehnte Spieljahr. Die Erhaltung dieses für die Kunst hochbedeutenden Unternehmens lässt sich vor allem der „Richard Wagner-Verein" angelegen sein. Ein Konkurrenzunternehmen ist den Bayreuther Festspielen durch das im Jahre 1901 eingeweihte „Prinzregententheater" in München erstanden, dessen Darstellungen der Werke Wagner's unter der musikalischen Oberleitung H. Zumpe's Musterleistungen genannt zu werden verdienen, sodass der Gedanke Ludwigs II., in München ein der Kunst Wagner's dienendes Festspielhaus zu errichten, unter dem Protektorat des Prinzregenten Luitpold auf Anregung E. v. Possart's nunmehr doch verwirklicht ist.

Werfen wir jetzt noch einen Blick auf die genannten, der dritten Periode seines Schaffens beizuzählenden Werke Wagner's und versuchen wir ihre Bedeutung gegenüber den früheren in Kürze zu kennzeichnen.

Wenn schon vorhin auf die folgenschwere längere Pause in der musikalischen Produktivität Wagner's am Ende der zweiten Periode hingewiesen wurde, so giebt uns ein eigenes Wort des

Meisters aus jener Zeit — enthalten in einem Briefe an Liszt aus dem Jahre 1850 — näheren Aufschluss über die Bedeutung dieser Uebergangszeit für seine spätere künstlerische Thätigkeit. Es heisst darin:

„Ich betrachte die endliche Aufnahme meiner künstlerischen Pläne, zu der ich mich nun wende, als einen der entscheidendsten Momente in meinem Leben: Zwischen der musikalischen Ausführung meines „Lohengrin“ und der meines „Siegfried“ liegt für mich eine stürmische, aber — ich weiss — fruchtbare Welt. Ich hatte ein ganzes Leben hinter mir aufzuräumen, alles Dämmernde in ihm mir zum Bewusstsein zu bringen, die notwendig mir aufgestiegene Reflexion durch sich selbst — durch innigstes Eingehen auf ihren Gegenstand — zu bewältigen, um mich mit klarem, heiterem Bewusstsein wieder in das schöne Unbewusstsein des Kunstschaffens zu werfen.“

Lässt die Werdefolge der grossen dramatischen Schöpfungen Wagner's im allgemeinen eine Steigerung in der Durchführung jener Ideen erkennen, welche theoretisch ausführlich in der Schrift „Oper und Drama“ besprochen werden, so bedurfte es doch dieser Uebergangszeit, dieser Zeit des Versenkens in die Theorie, um ein Gesamtkunstwerk, ein Musikdrama wie die „Nibelungen“ erstehen zu lassen, in welchem der Meister durch das völlige Sichlossagen von den hergebrachten Kunstnormen recht eigentlich erst das erfüllen konnte, wonach er mehr unbewusst in den früheren Werken strebte. Dichtung und Musik zeigen jetzt ein neues Gepräge. Die erstere wird durch das Ringen nach vollkommenerer Weltanschauung wesentlich beeinflusst. Was von der Einwirkung der Schriften Feuerbach's auf Wagner gilt, lässt sich ähnlich auch von seinem Verhältnis zur Philosophie Schopenhauer's, wie es sich in seinen späteren Dichtungen wiederspiegelt, sagen. Er eignet sich nicht durch das Studium deren Lehren an; er findet vielmehr in ihnen die Begriffe für sein eigenes Denken und zugleich die Bestätigung der inneren Uebereinstimmung mit vielen ihn leitenden Ideen; sie sind ihm mehr Anregung als Belehrung. Indem er in freier Weise (unter Zurückgreifen auf die Form des Stabreims) die Stoffe der alten Sagenwelt bearbeitet, wird für seine poetisch-dramatische Darstellung das Vermeiden der Detailschilderung, der Bevorzugung nebensächlicher Momente, von welchen Mängeln sich die alten Operntexte nicht frei zu machen vermochten, um so eher möglich, als dem Hörer in den mythischen Gestalten nicht etwas ihm Fremdes entgegentritt, und dass darum die Musik durch

das Aufgeben ihrer Selbständigkeit und innigstes Anschmiegen an das Wort weit besser befähigt wird, den Verlauf jener die Handlung erzeugenden seelischen Vorgängen auch ihrerseits Ausdruck zu verleihen. So erscheint durch das intensivere Ineinandergreifen, durch das bewusste Verschmelzen der poetischen und musikalischen Sprache als notgedrungene Forderung die Entfernung aller derjenigen spezifisch musikalischen Nummern, welche zur Entwicklung der Handlung nicht beizutragen vermögen, als Arien, Chor- und Ensemblesätze. Was Wagner von den früheren Opernkomponisten noch unterscheidet, ist die Wahrung strenger Einheitlichkeit, und zwar erkennen wir diese Eigenschaft nicht nur in der dramatischen Gestaltung der durch den Mythus gegebenen realen Grundlagen, in der Durchführung der psychischen Idee, sondern auch im formell musikalischen Aufbau. Tritt uns im „Tannhäuser“ und „Lohengrin“ schon mehr oder weniger deutlich eine Erscheinung entgegen, die wir als eine neue Art der Melodiebildung bezeichnen können, so entwickelt sich diese jetzt zur konsequenten Ausnutzung der Leitmotive, wodurch thatsächlich für die gewaltigen Dimensionen der gesamten „Nibelungen-Tetralogie“ die musikalisch-thematische Einheit erreicht wird. Die auf psychisch logischer Gesetzmässigkeit gegründete Verwendung charakteristischer Themen als Leitmotive, die bereits Berlioz in seiner „Symphonie phantastique“ mit bewusster Absicht als „idée fixe“ einführte, leitet ihre innere Berechtigung hauptsächlich aus dem Umstande her, dass dieselben nicht etwa, wie eine kurzsichtige Verblendung annahm und heute noch hier und da annimmt, als Symbol für das Auftreten der im Leitmotiv gleichsam verkörperten Person anzusehen sind, sondern dass die psychischen Vorgänge, die in der Handlung durch die Person zum Ausdruck gelangen, durch diese Themen eine musikalische direkte Veräusserung, Vertonung erfahren, wodurch die ganze musikalische Ausdrucksweise — unter Verzicht auf die bisher geforderte „Formenschönheit“ — das ganz anders geartete Gepräge einer wirklichen „Tonsprache“ erhält. Freilich bedurfte diese nun auch mancherlei Neubildung und Steigerung in der Anwendung neuer technischer Kompositionsmittel, auf die näher einzugehen uns hier jedoch zu weit führen würde.*) Tritt im „Tristan“ das Abwenden von den bisherigen Formen der „Oper“ am stärksten hervor, so enthalten doch die späteren Werke, so namentlich das mit köstlichem Humor gewürzte Urbild deutsch-mittelalterlichen Bürgertums, die „Meister-

*) Vergl. Heinrich Rietsch, „Die Tonkunst in der zweiten Hälfte des 19ten Jahrhunderts“ (Leipzig, Breitkopf u. Härtel, 1900).

singer“, auch wiederum „formschöne“ Szenen, die in gewissen Beziehungen ein Aussöhnen mit der bekämpften alten Form durchblicken lassen. So beruht auch der Fortschritt im „Parsifal“ nicht in der Steigerung nach Seite der um- und neugestaltenden musikalischen Komposition, sondern in der Lösung einer neuen Aufgabe: die Durchführung der Idee einer Verschmelzung von Kunst und Religion, die in der Form des „Bühnenweihfestspiels“ als das letzte die Reihe der grossen musikalischen Dramen Wagner's beschliesst.

Ehe alle die umgestaltenden Ideen in den Werken der dritten Periode zur vollen Durchführung gelangten, glaubte Wagner, wie schon angedeutet wurde, auf ein allgemeineres Verstehen derselben durch die Veröffentlichung einer Reihe theoretischer Auseinandersetzungen*) hinarbeiten zu müssen, um so gewissermassen den Boden aufnahmefähig zu machen und seine veränderten Kunstanschauungen erstarken und sich klären zu lassen.

In seiner ersten Schrift: „Kunst und Revolution“ machte Wagner im allgemeinen nur erst seiner Stimmung Luft. Die entwickelte Gesamttheorie enthält die zweite: „Das Kunstwerk der Zukunft“; speziellere Erörterungen und die Anwendung auf Poesie und Musik die dritte: „Oper und Drama“. In der schon vorhin genannten vierten Schrift „Drei Operndichtungen“, hat er seine persönliche Entwicklung dargelegt. Es war zunächst der offen ausgesprochene Bruch mit der Kunst seiner Zeit und den Zuständen derselben, welcher über das Eigentümliche seiner Richtung orientieren musste. Seine aussergewöhnliche Bedeutung trat hervor durch den neuen Ausgangspunkt, den er für sich und seine Schöpfungen gewonnen hatte. Gross und mächtig erscheint der Drang nach Hingebung an ein Allgemeines, nach Objektivität, der bis dahin vorherrschenden Subjektivität gegenüber. Charakteristisch ferner ist die Abwendung von der bisherigen Aristokratie des Geistes, von unserer Gelehrtenkunst und die Hinweisung auf das Urschöpferische im Volke, die Ueberzeugung von der Einseitigkeit der Intelligenz. Von höchster Bedeutung erscheint ferner die Forderung, dass die Kunst zu entsprechender äusserer Erscheinung, zu voller Wirklichkeit, die nur im Drama zu erreichen ist, gelangen müsse, und das daran sich schliessende Gebot einer Wiedervereinigung der bis jetzt getrennten Künste. Es ist das den Zeitbestrebungen im allgemeinen entsprechende Verlangen nach Wirklichkeit, welches hier den entschiedensten Ausdruck gefunden hat.

---

*) Eine Sammlung der Schriften und Dichtungen R. Wagner's in 10 Bänden erschien bei E. W, Fritzsch-Leipzig.

Bedeutsam ferner ist die erhöhte Stellung der Kunst im allgemeinen, welche Wagner erstrebt. Als charakteristische Züge bemerken wir im weiteren Verlaufe, neben vielen anderen, die Opposition gegen die „monumentale“ Kunst, das Verlangen, dass im Gegenteil die Kunst lebendiger Ausdruck der Zeit sei, die Forderung unmittelbaren Gefühlsverständnisses im Gegensatz zu der überwiegend bis dahin hervorgetretenen Verstandesseite. Was speziell Musik betrifft, so ist es hier der Kampf gegen die bisherige Oper, der Kampf gegen die Musik als Sonderkunst und infolge davon gegen eine auch in Zukunft für sich bestehende Instrumentalmusik, welcher sogleich die Wagner'sche Richtung als neu und ursprünglich erscheinen liess. Wir haben die Erscheinung eines gesunden, ganzen Menschen vor uns, eines Menschen, der sich von der bisherigen Halbheit befreit hat, der vollständig herausgetreten ist aus einer überlebten Weltanschauung, und in sich selbst neue Grundlagen schafft, der alles Unbrauchbare in dem Ueberkommenen aus sich herauswirft und nach tiefster Erneuung ringt. Eine Persönlichkeit tritt uns entgegen, die kühn und frei sich auf sich selbst stellt, obschon, wie bemerkt, im tiefsten Inneren von dem Verlangen beseelt, nicht in abgeschlossener Subjektivität zu beharren, sondern in dem Ganzen aufzugehen. Es ist nicht ein leichtsinniges, revolutionäres Spiel, welches wir vor uns haben, wir sehen sogleich den ausgesprochensten Beruf zu schöpferischer Umgestaltung.

Ich habe hier die wichtigsten der Wagner'schen Ideen zunächst nur flüchtig Ihnen angedeutet, um die hervorstechendsten Züge in ein Gesamtbild zu fassen. In der nächsten Vorlesung ist es meine Absicht, noch etwas näher darauf einzugehen.

Betrachten wir jetzt zunächst die Kunstwerke, so gewinnen wir die Ueberzeugung, wie Wagner es vor allen wagen durfte, mit dem Bisherigen zu brechen, da er die Kraft besass, Grösseres dafür an die Stelle zu setzen. Ich habe nicht nötig, was ich über den Gang der Oper, über die damaligen Zustände derselben Ihnen gesagt habe, hier zu wiederholen. Sie erinnern sich unseres Resultats. Das traurigste Bild gewährte die deutsche Oper seit 1830. Sie erschien uns verkommen nach Form und Inhalt. Wenig Erfreuliches war auch von der italienischen Oper dieser Zeit zu berichten, ja es gestaltete sich hier das Urteil in mancher Beziehung noch ungünstiger. Die französische Oper hatte auch jetzt noch die Aufgabe am grossartigsten ergriffen, ebensowenig aber durfte ich verschweigen, dass wir trotzdem fast nur eine Karikatur vor uns haben. Künstlerischer und von höherer Bedeutung war das, was von der Beethoven'schen Schule aus-

gegangen ist; aber alle diese Tonsetzer standen der Oper ferner, sind nicht bis zur Verwirklichung eines wahrhaften Fortschritts durchgedrungen, und ihre Bedeutung nach dieser Seite hin besteht daher nur darin, inmitten so vieler Verirrungen das Höhere aufrecht erhalten zu haben. Das Grösste wurde geleistet, nicht in der Oper selbst, sondern in der Musik zu klassischen Tragödien. Jetzt trat Wagner mit seinen Opern hervor, und er ist der erste gewesen, der nicht bloss die Oper wieder zum Kunstwerk gemacht, sondern zugleich auch die Aufgabe um einen gewaltigen Schritt weiter geführt hat. Der tiefere Geist kam in der Epoche der 30er Jahre nur noch in der Symphonie und in den der Kammer- und Hausmusik angehörigen Werken zur Erscheinung. Mit Wagner trat die Oper wieder an die Spitze der Entwicklung, und wir haben nun eine Geistesgrösse, die zuletzt nur noch in jenen anderen Gebieten zu finden war, aufs neue in dieser Sphäre: die von Beethoven ausgegangene grosse Bewegung mündete aus in der Wagner'schen Oper. Wagner's Kunstschöpfungen bilden den Abschluss derselben und zugleich den Anfangspunkt für eine neue grossartige Umgestaltung.

Was uns bei der Betrachtung der Wagner'schen Opern zunächst und sobald wir nur die allgemeinsten Eindrücke uns zum Bewusstsein bringen, entgegentritt, ist die Hoheit und Reinheit einer echt künstlerischen Gesinnung. Wagner sucht nicht mehr durch Konzessionen aller Art, wie bisher es geschah, zu fesseln, es ist die Wahrheit, es ist die Macht der Sache, der er vertraut und von der er die Wirkung abhängig macht. Eine Folge dieser Gesinnung ist zunächst das natürliche und durchaus Gesunde in seinen Werken, ist ferner die innere Einheit, die Konsequenz, der fest ausgeprägte Stil darin, ist endlich die echt künstlerische Gestaltung, welche nicht von subjektivem Belieben, dem Streben nach Beifall, dem Effekt abhängig ist, sondern durch innere Notwendigkeit, durch den Gang der Sache bedingt erscheint. Es ist aber ein grosser Unterschied zwischen dieser Gesinnung, wie sie bei Wagner zur Erscheinung kommt, und dem ebenfalls auf das Edlere gerichteten Kunststreben so vieler der besseren unter den neueren Tonsetzern. Wussten diese so häufig ein ernsteres Wollen nur durch Opposition aufrecht zu erhalten, nur durch Abwendung von der Mode des Tages sowohl, als auch von den höher berechtigten Einflüssen der Zeit und den begründeten Forderungen der Gegenwart, glaubten dieselben in dem Festhalten am Alten, oder der Rückkehr zu früherer Einfachheit das Heil der Kunst suchen zu müssen, so sehen wir bei

Wagner, wie er alle modernen Einflüsse als Voraussetzung hinter sich hat, wir sehen die Benutzung und Verarbeitung derselben. Nicht mehr in der Rückkehr zur Einfachheit, d. h. zur Kahlheit und Dürftigkeit früherer Kunstzustände, liegt das Heil. Es ist eine grosse Täuschung, die Einflüsse der Mode verschmähen und die Kunstschöpfungen in ein Gewand kleiden zu wollen, welches die Zeit schon abgestreift hat. In diesem Falle wird die ernstere Gesinnung stets mit einer gewissen Hausbackenheit und Philisterhaftigkeit verschmolzen sein. Wagner erscheint hinabgezogen in den Strudel des Verderbens, wie einst Gluck, aber es ist diese Entwicklung nur eine Voraussetzung für sein späteres Schaffen gewesen, er ist hindurch gegangen, er hat die schlechten Einflüsse besiegt und nur das wirklich Gewinnbringende benutzt. Wagner hat von der französischen grossen Oper seinen Ausgangspunkt genommen, er zeigt sich berührt von dem äusserlich Frischen und Pikanten derselben, ihr Luxus und Pomp ist an ihm nicht spurlos vorübergegangen. Schon in „Rienzi“ jedoch erscheinen diese Elemente veredelt und treten im weiteren Fortgang immer geläuterter auf. Es ist nicht jener hausbackene Ernst in ihm, der sich allein durch die Flucht vor jeder Gefahr zu erhalten vermag, es ist das siegesgewisse Hindurchdringen dessen, der seine Zeit beherrscht. Deshalb haben wir bei ihm neben der Keuschheit der echten Künstlernatur zugleich den ganzen Reichtum der gewonnenen Kunstmittel, das Volle, Reiche und Gesättigte, Frische der Phantasie, veredelten Sinnenreiz, Vertrautheit mit der Bühne, die Fähigkeit, auf Massen zu wirken, einen weiten Horizont und eine grosse und edle Popularität; wir haben mit einem Worte nicht mehr Kunstwerke, welche nur in oppositioneller Stellung zu den Einflüssen der Zeit einen ernsten Charakter zu behaupten vermögen, sondern solche, in denen ein neues Ideal, das Ideal der Gegenwart, wirklich und wahrhaft zur Erscheinung gekommen ist.

In der modernen Oper ferner war, wie die frühere Darstellung uns gezeigt hat, alle Frische und Ursprünglichkeit des Inhalts verloren gegangen. Auch hier ist Wagner der erste gewesen, der einen wirklichen neuen Inhalt auf diesem Gebiet zur Darstellung gebracht hat. Bei ihm treffen wir nicht allein gesundes, wahres, echt menschliches Gefühl, wie in einzelnen der besseren Erscheinungen dieser Zeit, es ist zugleich modernes Bewusstsein, modernes Empfinden, welches hier uns entgegentritt, es ist die Stimmung der Zeit, aber nicht bloss die schnell dahin schwindende einer kurzen Epoche, der Mode des Tages; der wahrhaft substantielle Gehalt der Gegenwart und Zukunft gelangt zum Aus-

druck, trotz der scheinbar einer ganz anderen Sphäre angehörigen Dichtungen und zwar in einer Fülle und Macht, wie dies seit Beethoven nicht wieder geschehen ist.

Dass Wagner in seinen Dichtungen, in der Wahl der Stoffe und der Ausführung derselben, am glücklichsten in neuerer Zeit gewesen, ist so zweifellos, dass auch die engherzigsten Gegner dies haben zugestehen müssen. Wagner hat der Zersplitterung, dem willkürlichen Umherschweifen gegenüber die Möglichkeit erneuter Einheit gewährt, indem er in seinen Stoffen ein neues Ideal erfasst hat. Zugleich ist noch eine zweite Seite, auf die ebenfalls schon weiter oben hingedeutet wurde, von der entschiedensten Bedeutung. Während so oft prosaisches, der poetischen Behandlung widerstrebendes Gerede zum Vorwurf der musikalischen Behandlung genommen wurde, hat Wagner gegeben, was wirklich gesungen werden kann, was eines musikalischen Ausdrucks fähig ist. Das Verdienst seiner Dichtungen ist jedoch durch die Angabe dieser beiden Vorzüge noch nicht erschöpft. Fr. Liszt macht in einer Reihe geistvoller Aufsätze in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ in einem derselben (über Weber's „Euryanthe“ Bd. 40, Nr. 13) namentlich darauf aufmerksam, dass früher stets in der Oper eine Mésalliance zwischen grossen Tonsetzern und mittelmässigen Poeten stattgefunden habe. Wagner, bemerkt Liszt, gab sich Rechenschaft von diesem Verhältnis und protestierte energisch gegen alle derartigen Mésalliancen, welche, ohne den mittelmässigen Poeten zu erhöhen, den grossen Musiker herniederziehen. Durch diese beredte Protestation leistete Wagner der dramatischen Kunst einen unberechenbaren Dienst, welches auch das Schicksal der anderen Ideen sein möge, die in seinem Gedankengang sich allmählich um dies unumstössliche Grundprinzip gesammelt haben: dass der Genius des Musikers sich nur mit einem ebenbürtigen Dichtergenius verbinden darf und dass die beste Musik immer ein mehr oder minder ungünstiges Geschick haben wird, sobald mittelmässige Poesie zu ihrem Träger sich aufwirft.

Was weiter die musikalische Form betrifft, so hat Wagner mit der ihm eigentümlichen Energie das bisher nur in selteneren Fällen Angestrebte und auch da nur unvollkommen Erreichte zuerst vollendet und mit Konsequenz durchgeführt. Er hat die starre, nur spezifisch musikalischen Zwecken dienende Form zerbrochen, die Abgeschlossenheit derselben aufgehoben, er hat die einzelnen Bestandteile in Fluss gebracht, und so die Möglichkeit einer innigeren Einheit von Poesie und Musik gegeben, die

Poesie von den egoistischen Ansprüchen der Musik befreit. Dies Verdienst ist ebenfalls so unzweifelhaft, die Entwicklung hat zu diesem Abschluss mit solcher Bestimmtheit hingedrängt, dass auf musikalischem Gebiet über die Notwendigkeit desselben jetzt kaum noch ein Zweifel herrschen kann. Nur einzelne Schriftsteller vermochten sich über diese Wendung noch nicht zu beruhigen, und gewährten das erheiternde Schauspiel, längst beklagte Missbräuche und Verirrungen als der Tonkunst eigentümliche Vorzüge in Schutz zu nehmen. So namentlich bezüglich der Arie, die sie nur höchst ungern opfern mochten. Sie konnten nicht begreifen, wie das, was einst bedeutungsvoll und hochberechtigt war, sich überleben konnte, nicht einsehen, wie das, was einst eine absolute Geltung beanspruchte, später zu einer nur relativen herabgesetzt werden musste, sodass, mit Abstreifung der bisherigen Erscheinungsform und unter wesentlichen Einschränkungen, nur das wirklich für alle Zeit Berechtigte darin auf den neuen Standpunkt mit herüber genommen wird. Dass wir die Arie nicht als etwas absolut Verwerfliches betrachten, dasjenige, was sie ins Leben rief, nicht als etwas Unsinniges überhaupt, dass wir die Berechtigung derselben auf dem früheren Standpunkt spezifisch musikalischer Kunst gelten lassen, entging natürlich ihrer Einsicht. In Bezug darauf verwechselten sie unsern Kampf gegen die *Missbräuche* mit einem Kampf gegen das *Wesen der Sache*.

Schon die hier namhaft gemachten Vorzüge, durch die *Wagner* die moderne Oper mit mächtiger Hand aus ihrer Versunkenheit emporgerissen hat, würden seine Kunstschöpfungen zu den bedeutungsvollsten der neueren Zeit machen. Diese Vorzüge sind jedoch keineswegs die einzigen; wir haben im Gegenteil nach zwei verschiedenen Seiten hin Momente des Fortschritts, die ihnen inne wohnen, hervorzuheben, von grösserer Tragweite noch, als die meisten der bisher genannten, von so durchgreifender Bedeutung, dass *Wagner* durch dieselben die Stellung eines epochemachenden Genius erhält.

Das erste dieser Momente ist der Universalität *Mozart's* gegenüber *die Wendung zum Nationalen* hin. Meine frühere Darstellung zwar hat gezeigt, wie alsbald nach *Mozart* schon diese Wendung zur Erscheinung gekommen ist. *Wagner* aber hat wirklich erreicht und zu einem neuen Höhepunkt geführt, was dort nur angestrebt wurde. Es wurde schon gesagt, dass *Beethoven* der Mann gewesen ist, welcher das Deutsche im grossen und hohen Sinne zur Darstellung hätte bringen können. *Beethoven* aber hat seiner ersten Leistung auf dem Gebiet der

Oper keine Folge gegeben, er hat sich auf die Instrumentalmusik beschränkt und allein nach dieser Seite hin erreicht, was auf dem Gebiet der Oper noch als Aufgabe übrig blieb. Später haben unsere Romantiker auch auf dem Gebiet der Oper eine verwandte Richtung eingeschlagen, und den Bestrebungen der neuen Zeit mächtig vorgearbeitet. Die Schöpfungen dieser Männer aber waren mit denselben Mängeln behaftet, an denen überhaupt die gesamte Romantik leidet. So erscheint die Aufgabe nur angebahnt, keineswegs aber wirklich gelöst. Das Nationale, bemerkte ich schon einmal, besteht jetzt nicht mehr darin, dass man sich in diesen seinen Fehlern gefällt, dass man das Fremde einseitig ausschliesst, sondern im Gegenteil darin, dass man die Arbeit aller anderen Völker zu eigener Steigerung und Vervollkommnung verwendet. Das Ziel der europäischen Entwicklung überhaupt ist dies, dass die einzelnen Staaten und Stämme in einander geistig aufgehen, sich geistig durchdringen, dass sie ein grosses Ganze bilden, worin das Nationale nur noch einen Schmuck, eine individuelle Färbung gewährt. Um aber dies Ziel zu erreichen, muss dasselbe bei uns jetzt in den Vordergrund treten, muss es zu vollkommener Ausgestaltung gelangen, und hierin besteht das weitere grosse Verdienst Wagner's. Er ist es, der zum erstenmale eine deutsche Oper gegeben hat, frei von früheren Schwächen und Einseitigkeiten, eine deutsche Oper, in der das Nationale nach seiner Grösse und umfassenden Bedeutung zur Geltung gekommen ist. Eine notwendige Folge dieses Verdienstes ist die erneute Geltung, zu der er die deutsche Oper gebracht hat, die Zurückdrängung, die Besiegung der ausländischen.

Das zweite der bezeichneten Momente des Fortschritts bei Wagner besteht in der zum erstenmale geforderten höheren Einheit von Poesie und Musik, in der gleichen Berechtigung der verschiedenen zu einem Ganzen verbundenen Künste, welche als Ziel von ihm angestrebt wird. Die Oper auf Mozart'schem Standpunkte war, wie bemerkt, musikalisch-dramatisches Kunstwerk gewesen. Das Uebergewicht der Musik auf jenem Standpunkt war ein notwendiges, durchaus begründetes. Mozart hatte als Musiker nach dem Drama gestrebt, so weit dies in den Grenzen seiner Kunst erreichbar war. Später ist aus dem Uebergewicht der Musik, aus der unvermeidlichen Ausbreitung und Herrschaft derselben innerhalb der notwendigen Schranken eine ganz willkürliche, völlig unsinnige und abgeschmackte Alleinherrschaft der Musik geworden, ein ganz willkürliches Schalten mit der Dichtung hat stattgefunden, sodass

die Tonsetzer zuletzt den Text nur noch als völlig gleichgiltiges Vehikel benutzten, um überhaupt Musik zu machen, die ebenso gut, wie im Theater, auch im Konzertsaal zur Aufführung kommen konnte. Wagner hat einen neuen Ausgangspunkt genommen, indem er die Musik aus ihrer absoluten Herrschaft verdrängte, und derselben die Stellung einer Macht von nur relativer Bedeutung anwies. Die bisherige Oper war, wie wir gesehen haben, zur Nullität herabgesunken, es war darin zu vollständiger Entwicklung gekommen, was als Keim bei ihrer ersten Begründung in ihr gelegen hatte. Durch Wagner's That ist der Anstoss gegeben worden zu neuer Gestaltung weit in die Zukunft hinaus. Wagner hat sich auf diese Weise nicht bloss überwiegend negativ aus der bisherigen Versunkenheit herausgearbeitet, er ist zugleich schöpferisch in einer Weise aufgetreten, die ihn, wie gesagt, in eine Reihe mit den ersten Genien der Kunst stellt.

Dies ist in einigen Grundzügen das Wesentliche der Verdienste Wagner's als schaffender Künstler, das Wichtigste der Reform, wie dieselbe in seinen Kunstwerken ausgesprochen vor uns liegt, ganz abgesehen von aller Theorie.

Auf diese Weise ist Wagner herausgetreten aus dem bisherigen Entwicklungsgang und hat einen neuen Ausgangspunkt für das musikalische Drama gewonnen. Es ist damit nicht gesagt, dass er absolut Vollkommenes geleistet, dass er Uebermenschliches vollbracht, dass er Werke geschaffen habe, so vollendet, so frei von allen individuellen Mängeln, wie sie zu keiner Zeit und in keiner Kunst noch existieren; das aber ist unzweifelhaft, dass Wagner das Grösste geleistet hat auf dem Gebiet der Oper seit Beethoven, und infolge davon den Genien ersten Ranges ebenbürtig zur Seite steht.

Als ich über Gluck und die nach demselben auf musikalisch-dramatischem Gebiet erfolgte Wendung sprach, am Schlusse der zwölften Vorlesung, als ich dort das Verhältnis des ersteren zu seinem Nachfolger Mozart bezeichnete, bemerkte ich zugleich, dass später noch ein umfassenderes Bewusstsein gewonnen werden würde, dass es möglich sein werde, das damals Erreichte sowohl, als auch das noch Fehlende zu bezeichnen. Es ist hier der Ort, im Anschluss an das dort Gesagte, Wagner's Stellung zu Gluck noch etwas näher zu charakterisieren, umsomehr, als man diese Parallele schon gezogen, beim Aufsuchen der Aehnlichkeit aber das Unterscheidende zum Teil übersehen hat.

Bereits früher habe ich Ihnen dargestellt, wie die Oper von der durch Gluck eingeschlagenen Bahn durch Mozart abge-

lenkt wurde und weiterhin in der ersten Hälfte des 19ten Jahrhunderts nur die Konsequenzen des Mozart'schen Prinzips zur Entwicklung gekommen sind. Soviel ergiebt sich jetzt sofort, dass Wagner den Mozart'schen Standpunkt verlassen, sich aufs neue an Gluck angeschlossen, die durch diesen bewirkte Wendung wieder aufgegriffen hat.

Aber wir haben in Wagner nicht allein einen erneuten Anschluss an Gluck, der erstere hat zugleich die Aufgabe selbstständig ergriffen und weitergeführt. Allerdings sind Gluck und Wagner bis auf einen gewissen Punkt von denselben Grundanschauungen ausgegangen. Nach zwei Seiten hin jedoch unterscheiden sich beide wesentlich: 1) bezüglich der Ideen, mit denen Wagner sein Kunstschaffen in Verbindung bringt. Ich habe vorhin diese Ideen Ihnen nur angedeutet, und werde in der nächsten Vorlesung, so weit es die Zeit uns gestattet, noch etwas näher auf dieselben eingehen. Schon hier ist aber zu sagen, dass die Ideen Wagner's von denen Gluck's, die Geistesrichtung im allgemeinen, die Weltanschauung beider himmelweit verschieden sind. Was 2) die Opern Gluck's und Wagner's betrifft, so ist Gluck der erste gewesen, der die dramatische Musik in ihre Rechte eingesetzt, zu tieferem Ausdruck befähigt hat. Gluck's Kampf galt nur der noch durchaus mangelhaft entwickelten italienischen Oper, den Missbräuchen derselben, der Alleinherrschaft der Sänger. Abgesehen aber hiervon war er ebensosehr nur Opernkomponist, wie jeder seiner grossen Nachfolger. Wagner's Kampf bezieht sich auf das Uebergewicht der Musik schlechthin und im allgemeinen, da ein solches Resultat endlich aus jener ersten That Gluck's, dadurch, dass dieser die Musik zu grösserer Bedeutung emporhob, hervorgegangen ist, und wenn daher von dem letzteren zu sagen ist, dass er in das Bereich der Musik erst vollständig eintrat, so gilt von dem ersteren, dass er jetzt wieder aus demselben herausgetreten ist. Allerdings kann der Grundgedanke bis auf einen gewissen Grad hin beiden gemeinschaftlich genannt werden, dann aber ist der Unterschied, dass in Gluck erst im Keime enthalten ist, was in Wagner zur vollen Entfaltung kam, dass jener den Gedanken nur erst ahnend erfasste, während dieser ihn durch seine Ausführung erst zu dem gemacht hat, was er ist. Gluck's theoretisches Bewusstsein — wenn er z. B. sagte, dass er bei der Komposition einer Oper zu vergessen suche, dass er Musiker sei — ging weiter als seine Praxis. In der Ausführung aber täuschte sich Gluck, wenn er erreicht zu haben glaubte, was er nicht erreicht

hat. Ein weiterer Unterschied ist auch noch, dass Gluck nur Poesie und Musik ins Auge fasste, während Wagner seine Blicke auf das Gesamtbereich der Künste gerichtet hält. Endlich war es auch ein Irrtum Gluck's nach theoretischer Seite hin, wenn er einen Gedanken vorweg nahm und erfasst zu haben glaubte, den er in seinen Konsequenzen noch gar nicht übersehen konnte, und der zu seiner wirklichen Entwicklung einer ganz anderen Grundlage bedarf. So stellt sich uns in Wagner, einer früher nur erst einseitig herausgearbeiteten Vorstufe gegenüber, die Vollendung dar, erst hier hat die Oper erreicht, was sie der Natur der Sache nach ist, und es erscheint daher gerechtfertigt, wenn ich sage, dass dieselbe jetzt erst nach vielen Abschweifungen und Nebenwegen in ihrer Entwicklung auf die rechte Bahn gekommen ist.

So haben wir zugleich eine Bestätigung dessen vor uns, worauf ich im Eingange der heutigen Vorlesung und wiederholt schon aufmerksam gemacht habe, wir sehen, wie durch Wagner den Voraussetzungen entsprochen wurde, welche die kritische Uebergangsepoche mitbrachte. Noch nicht mit ausdrücklichem theoretischen Bewusstsein zwar ist der Bruch mit dem Bisherigen hier vollbracht — dies sollte erst auf der Basis des hier Geleisteten durch die Theorie geschehen —, aber Wagner hat doch schon mit Entschiedenheit die bisherige Bahn verlassen, hat sich emanzipiert von dem ihm unmittelbar Vorausgegangenen, von der Mozart'schen Tradition, und, indem er einen ganz anderen Höhepunkt erstieg, als alle seine Zeitgenossen, eine neue Grundlage für die Oper errungen.

Mit diesen über die gesamte Vergangenheit der Oper orientierenden Bemerkungen ist das Bewusstsein unserer Zeit in Bezug auf das musikalische Drama ausgesprochen, und ich kann daher damit die heutige Vorlesung abschliessen.

VIERUNDZWANZIGSTE VORLESUNG.



Die Theorie R. Wagner's. Die Musik als Sonderkunst der Wagner'schen Richtung gegenüber. Franz Liszt in seiner zweiten Epoche. Die Schulen Wagner's und Liszt's. Raff. Bülow. Rubinstein. Cornelius. Dräseke. Lassen. v. Bronsart. Weissheimer. A. Ritter. Klindworth. Riedel. Porges u. a. m. Die drei bedeutendsten Künstlererscheinungen der Neuzeit. Brahms. Bruckner. R. Strauss. Andere hervorragende Talente dieser Zeit. Joachim. Bargiel. Kirchner. Jensen. Grimm. K. Ritter. Rubinstein. Volkmann. Das Nationale in der heutigen Musik. Russen. Tschechen. Nordische Komponisten. Italiener. Franzosen. Engländer. Belgier. Holländer. Die neuere deutsche Oper. Andere Tonsetzer der Gegenwart. Virtuosen der neuesten Zeit.

Ich habe in der vorigen Vorlesung nur erst der Kunstwerke R. Wagner's gedacht, seine Theorie noch bei Seite setzend, obschon ich nicht unterliess, Sie darauf aufmerksam zu machen, dass die Theorie es gewesen ist, welche zunächst auch jenen die Bahn gebrochen hat. Da sich aber diese Theorie erst aus Wagner's Opern entwickelte, so ist es naturgemäss, wenn ich dieselbe später als jene, wenn ich sie erst jetzt bespreche. Noch weniger freilich, als in der vorigen Vorlesung, kann hier eine erschöpfende Darstellung gegeben werden. Es muss genügen, wenn ich Sie auf die hervorstechendsten Sätze aufmerksam mache.

Die hauptsächlichsten Schriften Wagner's habe ich Ihnen schon in der vorigen Vorlesung genannt. Die erste derselben war die kleine Broschüre „Kunst und Revolution". Wagner entwirft darin ein Bild der Zustände seiner Zeit, die auf Heuchelei gegründet sind; er zeigt, dass die Kunst der Industrie verfallen, und stellt das griechische Kunstleben mit dem unsrigen in Parallele, wobei natürlich die Vorzüge auf Seite des ersteren sind. Dort war die Kunst Ausdruck des Nationallebens, bei uns schwebte sie in der Luft. Wir hatten keine Kunst mehr, als das Volksleben aufhörte; unsere

Kunst und Wissenschaft wurden Luxusartikel. Im ersten Abschnitt legt Wagner zunächst das Wesen der griechischen Kunst dar, als der wahren, hervorgegangen aus dem reinen Menschentume, aus dem Kultus des starken und schönen Menschen, aus der Freude des Menschen an sich selbst und an der Natur. Er giebt sodann im zweiten Abschnitt einen Nachweis der Unmöglichkeit für die Entwicklung der wahren Kunst aus dem christlichen Bewusstsein. Die moderne Kunst saugt deshalb — dies resultiert als weitere Folge im dritten Abschnitt — ihre Lebenskraft aus der Geldspekulation, „der moralische Zweck derselben ist der Gelderwerb, ihr ästhetisches Vorgeben die Unterhaltung der Gelangweilten“. Im vierten Abschnitt giebt Wagner eine Vergleichung der wahren, der antiken, mit der modernen Kunst: jene ist Kunst, diese — künstlerisches Handwerk. Nur die grosse Menschheitsrevolution der Zukunft kann auch uns eine neue Kunst gewinnen, denn nur sie kann aus ihrem tiefsten Grunde das von neuem und schöner, edler, allgemeiner gebären, was Griechenland zwar besass, aber noch unter grossen Einschränkungen und im beschränkteren Masse. Mit den näheren Bestimmungen einer solchen Aufgabe beschäftigen sich die beiden letzten Abschnitte der Broschüre. Der Hauptinhalt derselben ist demnach die veränderte Stellung der Kunst unter veränderten äusseren Bedingungen. Dies ist die Grundanschauung Wagner's und er hat damit zugleich sich die Bahn für die spätere Theorie gebrochen.

Die eigentliche Theorie ist niedergelegt in der zweiten Schrift: „Das Kunstwerk der Zukunft“. In ihren Grundzügen schliesst sich dieselbe der Philosophie L. Feuerbach's an. Sie stützt sich auf den Menschen, der als der vollständige, ganze, wahre, d. h. von jeder unnatürlichen Fessel befreite Mensch sich allerdings nur dem inneren Auge des forschenden Denkers, nicht aber den äusseren Augen des suchenden Weltkindes in der Wirklichkeit darstellt. Wagner lehrt: der wahre Mensch ist äusserer und innerer zu gleicher Zeit, er ist als innerer Mensch Gefühls- und Verstandesmensch, er ist überdem sein eigener Gott und steht über der Natur. Diesem Menschen entspricht nur diejenige Kunst, welche als einzig wahre, ganze Kunst aus der Vereinigung aller unserer Kunstarten hervorgeht, von denen jede einzelne nur einer einzigen und einseitigen künstlerischen Fähigkeit des ganzen Menschen korrespondiert. So teilt der Leibesmensch sich mit durch die Tanz- (Darstellungs-) Kunst, der Gefühlsmensch durch die Tonkunst und der Verstandesmensch durch die Dichtkunst. Der Verein dieser drei „reinmenschlichen“ Kunst-

arten ist im Drama vorhanden, in dem der Mensch nach seiner höchsten Fülle sich selbst darstellt, unter Mithilfe der bildenden Kunst, die, als aus der „Nachbildung der Natur“ hervorgegangen, hier von selbst in die ihr gebührende dienende Stellung tritt. So stellt die Malerei die Natur dar, in welcher der Mensch sich bewegt, die Bildhauerei wird an ihm selber lebendig, die Baukunst aber schafft die Oertlichkeiten, innerhalb deren die künstlerische Gesamtkundgebung des sich darstellenden ganzen Menschen erfolgt. — Dass Wagner bei diesen Anschauungen zugleich von Griechenland und dem griechischen Drama seinen Ausgang nimmt, wurde schon vorhin erwähnt. So ist demnach das gesamte Bestehen der einzelnen Künste nur ein umfassender Durchgangsmoment gewesen, bestimmt, die einzelnen Künste bis zu dem höchsten Grade ihrer Leistungsfähigkeit zu steigern. Das Ziel ist eine Wiedervereinigung, schon gegeben in Griechenland, und jetzt wieder zu erreichen auf höherer Stufe und mit unendlich reicheren Mitteln. Der weitere Fortgang kann deshalb nur darin bestehen, dass die Einzelkünste, wie sie bisher um den Vorrang stritten und auseinanderstrebten, jetzt in gegenseitiger Liebe und Bescheidenheit sich nähern, sich je nach Bedürfnis einander unterordnen, zu einem Ganzen sich einen. Das Gesamtkunstwerk erscheint demzufolge als das alle bisher getrennten Elemente in sich befassende und einende, die darin ihren Untergang, aber zugleich ihre Auferstehung und Verklärung finden. Das Gesamtkunstwerk, das Drama, ist die Kuppel, welche sich über dem Ganzen wölbt, es ist das grösste und mächtigste, und wenn bisher die Sonderkunst die gewaltigsten Wirkungen hervorbrachte, so verschwinden diese vor dem allumfassenden Eindruck, den die Totalität der Künste — das Kunstwerk der Zukunft — hervorzurufen im stande ist.

In „Oper und Drama“ arbeitet Wagner auf eine bestimmte Erfassung des in der eben genannten Schrift erlangten Resultates hin. Er bespricht hier die bisherige Oper und das bisherige Drama, endlich im dritten Bändchen die von ihm geforderte Art der Vereinigung beider. Wie der Ausgangspunkt ein speziellerer ist, so erscheint auch das Ziel in konkreterer Gestalt. „Die Oper war ein Irrtum, denn in diesem Kunstgenre ist ein Mittel des Ausdrucks (die Musik) zum Zweck, der Zweck des Ausdrucks (das Drama) zum Mittel gemacht worden.“ Im zweiten erörtert Wagner die Ursachen, weshalb wir kein Drama haben können. Zwischen dem englischen Schauspiel, das aus dem Leben hervorgegangen ist, den Gehalt desselben aber in einer ihm zwar entsprechenden, unseren Sinnen jedoch mangelhaft und unvollkommen erscheinenden Form

(die Bühne Shakespeare's) zur Aussprache bringt, und dem Drama der Italiener und Franzosen, das der vollendeten Kunstform zu Liebe einen Inhalt ausspricht, der mit unserem Leben nichts gemein hat, zwischen diesen beiden Endpunkten schwebte unsere Litteratur unentschieden und schwankend hin und her, und auch Goethe und Schiller musste es verwehrt bleiben, eine erfolgreiche Versöhnung zwischen modernem Lebensgehalt und vollendeter Kunstform des Dramas zu stande zu bringen. Der Hauptpunkt in dieser Entwicklung ist, dass Wagner auf der Höhe des sinnlich dargestellten Kunstwerks angekommen ist, dem nur in Gedanken existierenden Kunstwerk, dem blossen Litteraturdrama gegenüber. Während gerade in neuerer Zeit die künstlerischen Kundgebungen auf diesem Gebiet eine vorwaltend litterarische Richtung genommen haben, die auch wir wieder vom vorwaltend litterarischen Standpunkte aus zu betrachten genötigt waren und gewöhnt wurden, ignoriert Wagner den litterarischen Standpunkt vollständig und spricht immer von der unmittelbaren, lebendigen Kunst. Ueberhaupt ist der Standpunkt Wagner's der der höchsten Unmittelbarkeit der Wirkung des Kunstwerks, das, beiläufig erwähnt, auch keine Kritik mehr zulassen darf, sondern nur noch genossen werden will: das Kunstwerk hat auf das Gefühl zu wirken und wird vom Gefühl verstanden. Mit der Negation des litterarischen Standpunktes in der Kunst, der durch den Verstand vermittelten Wirkung des Kunstwerkes, läuft weiter auch ganz folgerichtig parallel die Negation des Standpunktes der Kunstbildung. Dieser stellt Wagner den Kunstgenuss gegenüber, denn allein „genossen“ soll das Kunstwerk werden. Was endlich die neue Einheit von Poesie und Musik im „Kunstwerk der Zukunft“ betrifft, so beruht dieselbe, wie ich auch schon bei der Besprechung der Kunstwerke erwähnte, auf einer weit innigeren Verbindung beider Elemente. Nicht diejenige Melodie, welche mit dem Wort des Dichters willkürlich schaltet und waltet, wie es in der bisherigen Oper der Fall war, ist die entsprechende; das einzig Wahre ist eine Melodie, welche ganz von selbst aus der gefühlvoll vorgetragenen Rede entsteht, welche als reine Melodie für sich gar keine Aufmerksamkeit erregt, sondern dies nur so weit thut, als sie der sinnlichste Ausdruck einer Empfindung ist, die in der Rede deutlich sich kundgiebt.

Soviel, allerdings nur in gedrängter Kürze, über die Grundgedanken. Andere Anschauungen Wagner's, welche mit diesen Grundgedanken in genauer Verbindung stehen, deutete ich schon in der vorigen Vorlesung an. Meine Ansicht darüber im allgemeinen

habe ich ebenfalls dort schon ausgesprochen. Ich erblicke in dieser Theorie das Grösste und Bedeutendste, das Folgenschwerste, was in neuerer Zeit auf künstlerischem Gebiet geleistet worden ist. Einer allmählich in ihren bisherigen Richtungen sich auslebenden Kunst gegenüber sehen wir hier einen neuen Anfang, eine neue Grundlage, und es ist die Aussicht eröffnet, dass auf derselben ein neues Gebäude, grösser als das bisherige war, errichtet werden kann. Dass auch Auswüchse darin vorkommen, dass Wagner zuweilen über die Schnur haut, liegt in der Natur der Sache, liegt darin, dass wir es hier nicht mit einem Philosophen zu thun haben, der seine gesamte Kraft allein auf seine Gedankenbestimmungen verwendet, sondern mit einem Künstler, bei dem diese Ideen als ein lebendiges Resultat seines Kunstschaffens sich ergeben, als ein Ueberschuss neben seinem Schaffen, möchte ich sagen, den er nicht sofort in wirklichen Kunstwerken verwenden konnte.

Als der grösste und folgenreichste Gedanke, als der Mittelpunkt der gesamten Theorie, erscheint die Idee des „Kunstwerks der Zukunft“. Wenn dieser Gedanke, bestimmt, die künstlerischen Fragen der Gegenwart und Zukunft zu lösen, anfangs mit Befremden, ja mit dem höchsten Widerstreben aufgenommen wurde, so darf dies nicht auffallen. Die Bedeutung desselben war dem allgemeinen Bewusstsein noch so wenig aufgegangen, dass der erste Eindruck nur der eines gewaltigen Erstaunens sein konnte. Allen in den bisherigen Vorstellungen Festgebannten erschien die Idee einer Vereinigung der Künste als ein unausführbares Hirngespinnst. Die wunderlichsten Vorstellungen wurden ausgesprochen, die seltsamsten Missverständnisse darüber durch die Presse verbreitet. Zwei Punkte waren es namentlich, an denen man Anstoss nahm. Wagner's Urteil über die bisherige Kunstentwicklung, die bisherige Gestalt der Oper insbesondere, und sodann seine Lehre von dem Aufhören der Einzelkunst. Es ist hier nicht der Ort, nähere Untersuchungen über diese Sätze anzustellen, und ich erlaube mir, diejenigen, welche sich spezieller dafür interessieren, auf meine schon zitierte Schrift: „Die Musik der Gegenwart etc.“ zu verweisen. Nur einige Bemerkungen will ich mir gestatten. Was den ersten Punkt betrifft, so befinde auch ich mich darüber mit Wagner nicht in Uebereinstimmung. Ich sehe den bisherigen Entwicklungsgang in seinen Hauptphasen als einen durchaus notwendigen an, und betrachte das Uebergewicht der Musik in der Oper für die abgelaufene Epoche als ein begründetes. Was den zweiten Punkt betrifft, die Behauptung von dem Aufhören der einzelnen Künste gegenüber der Gesamtkunst, so ist darüber

jetzt gar nicht zu streiten. Sind die einzelnen Künste lebensfähig, so werden sie bestehen, trotz aller theoretischen Versicherungen, im entgegengesetzten Falle aber untergehen. Zunächst kommt es darauf an, das Praktisch-Wichtige jenes Grundgedankens ins Auge zu fassen, ihn uns zu verdeutlichen. Wir abstrahieren von den allgemeinen Ideen, welche Wagner mit seiner Kunsttheorie in Verbindung gebracht hat, von seiner Weltanschauung, und berücksichtigen nur das Künstlerische, und hier auch nur das, was im Augenblick schon von Bedeutung ist.

Unter diesen Einschränkungen ist die Idee des „Kunstwerks der Zukunft“ folgende:

In der Oper war bisher die Musik überwiegend, alle anderen Künste wurden nur zur Ausschmückung herbeigezogen, zur Unterstützung der Musik verwendet, wurden nur so weit in Anwendung gebracht, als es die Musik gerade gestatten wollte. In der Musik allein haben unsere grossen Meister Ernst gemacht, alles übrige war mehr oder weniger eine künstlerische Lüge. Die bisherige Oper unterlag dem Widerspruch, die Mitwirkung aller Künste zu beanspruchen, ihrer Eigentümlichkeit aber nicht Gerechtigkeit widerfahren zu lassen. Das „Kunstwerk der Zukunft“ ist die Lösung dieses Widerspruchs. Jetzt soll auch in der Mitwirkung der übrigen Künste Ernst gemacht, denselben eine gleiche Stellung und Bedeutung in der Oper, wie der Musik, verliehen werden. Dies ist der einfache Grundgedanke, dessen Notwendigkeit nur eine ganz und gar in falschen Vorstellungen befangene Auffassung verkennen kann, und hiernach gestaltet sich die Sache in folgender Weise: 1) Der wahre Dichter hat nicht mehr nötig, sich, wie bisher der Fall war, von der Operndichtung gänzlich abzuwenden; sie ist eine seiner würdige Aufgabe. Die Oper soll uns nicht mehr bloss mit dem Vorgeben des Dramas necken, sie soll poetisch Wertvolles in entsprechender dramatischer Gestaltung enthalten. 2) Was die Musik betrifft, so kam es bisher darauf an, dass dieselbe in sich selbst erstarke, sich geschieden von den anderen Künsten erst vollkommen entwickle, um die Fähigkeit für dramatischen Ausdruck zu gewinnen, ihre Leistungsfähigkeit gewissermassen darzuthun. Dies erklärt, dies rechtfertigt die Einseitigkeit und Unvollkommenheit der bisherigen Oper. Jetzt ist diese Stufe erreicht, diese Aufgabe erfüllt, und man hat sich darum zu entschliessen, ob man ferner noch Musik auf Kosten aller gesunden Vernunft oder ein vernünftiges Ganzes unter Beschränkung der Musik haben will. Dass dieselbe dazu fähig ist, ohne deshalb aufzuhören, Musik zu sein, ohne ihre Eigentümlichkeit einzubüssen,

ist durch Wagner praktisch dargethan worden. Dasselbe gilt von allen übrigen Elementen, welche im musikalischen Drama zu einem Ganzen wirken. Es gilt vom Gesang und der Darstellung durch den Sänger, von der szenischen Einrichtung, es gilt von der gesamten Ausstattung. Nicht um ein ungerechtfertigtes Ueberschreiten der Grenzen der einzelnen Künste, nicht um ein Durcheinanderwerfen, nicht um ein Anspannen derselben bis zum höchsten Grade ihrer Leistungsfähigkeit handelt es sich daher im „Kunstwerk der Zukunft"; es kommt im Gegenteil darauf an, die einzelnen Künste erst in ihre Rechte einzusetzen, sie so zu benutzen, dass sie wirklich zu der ihnen gebührenden Geltung gelangen können. Der nächste Schritt ist die Beseitigung des Unsinns, der durch die Uebergriffe der Musik hervorgerufen wurde. An die Stelle des auf diese Weise gewonnenen Raumes, kann man sagen, sollen die anderen Künste treten. Dass alles dies möglich, hat Wagner durch seine Werke schon bewiesen. Nach beiden Seiten hin demnach, praktisch sowohl als theoretisch, ist von ihm die erste Grundlage gegeben worden, auf der in der Folgezeit weitergebaut werden kann.

Wir sind hiermit bei denselben Sätzen wieder angekommen, mit denen ich die vorige Vorlesung beschlossen habe, nur mit dem Unterschiede, dass hier als Resultat einer ausgeführteren Theorie sich ergeben hat, was dort unmittelbar aus der Betrachtung der Kunstwerke hervorging. Hier ist es demnach auch, wo der neue Standpunkt, wo der Unterschied zwischen dem, was Gluck erstrebt und dem, was Wagner erreicht hat, noch deutlicher in die Augen springt. Gluck trat einseitiger Ueberhebung der einzelnen Künste oder einzelner Kunstthätigkeiten entgegen, liess aber die Schranken der verschiedenen Künste selbst stehen; hier haben wir die Aufhebung der Schranken, die Beseitigung jedweder Sonderung, um zur innigsten Einheit des früher Getrennten zu gelangen. Dies ist ein durchaus neues, von dem, was Gluck gewollt hat, spezifisch Verschiedenes. Das Charakteristische der neuen Weltanschauung überhaupt liegt in dieser Ueberwindung des Egoismus, in der Beseitigung jeder egoistischen Trennung.

Die nun folgende grosse Bewegung selbst Ihnen darzustellen, zu schildern, welcher Kämpfe es bedurfte, um diese Lehre in der Hauptsache zur Anerkennung zu bringen, liegt nicht in meinem Plane. Eine Hauptursache der Parteiungen lag ohne allen Zweifel in der für viele thatsächlich vorhandenen Unmöglichkeit eines entsprechenden Verständnisses. In der Hauptsache dürfen wir jetzt

die Bewegung als beendet, den Sieg des Neuen als entschieden betrachten, wenn schon damit keineswegs geleugnet werden soll, dass es, was den spezielleren Ausbau betrifft, noch viel zu thun giebt. Abgesehen hiervon, wird es stets einzelne Gegner geben. Dies Schicksal aber teilt Wagner's Richtung mit jeder anderen, die schöpferisch und umgestaltend aufgetreten ist, haben doch längst schon in die Vergangenheit zurückgetretene, bereits der Geschichte angehörende Neuerungen noch heute ihre Gegner.

Dass es auch die Theorie gewesen ist, welche den Kunstschöpfungen Wagner's die Bahn brach, habe ich schon erwähnt. Die vorausgegangenen kritischen Bestrebungen fanden in derselben ihre Bestätigung und Erfüllung. Rasch sammelte sich jetzt eine Schar begeisterter Vertreter. Mein leider zu früh verstorbener Freund Theodor Uhlig ist unter diesen der erste gewesen. Später folgten v. Bülow, Raff, Pohl (Hoplit), Köhler, Dräseke, H. von Wolzogen u. a. Die „Neue Zeitschrift für Musik" wurde das Organ für die neue Richtung. Mehr den Kunstwerken zugewendet und von dem Streben geleitet, diesen ein allgemeines Verständnis zu eröffnen, erscheinen Franz Müller, Hinrichs, Stahr, Nietsche, Tappert, Nohl, R. Louis u. a. in ihren Schriften, sowie in einzelnen Zeitungsartikeln. Franz Liszt gebührt auch hier der Ruhm, die Initiative ergriffen zu haben durch seine meisterhafte Analyse von „Tannhäuser", „Lohengrin" und dem „Fliegenden Holländer", die er in einem besonderen Werke unter diesem Titel gegeben hat. Später nahm die Litteratur über Wagner eine derartige Ausdehnung an, dass es unmöglich ist, hier näher auf dieselbe einzugehen. Es seien von grösseren, bedeutsameren Schriften nur folgende namhaft gemacht: K. F. Glasenapp „Richard Wagner's Leben und Werke", H. St. Chamberlain „Das Drama Richard Wagner's" und Ed. Schuré „Le drame musical", deutsch von Wolzogen. Ein ganz besonders günstiger Umstand war es aber zugleich, dass Wagner nicht bloss nach theoretischer, sondern auch nach praktischer Seite hin die Erfüllung brachte. Es konnte dies, streng genommen, auch gar nicht anders sein, wenn er wirklich die Stelle des für diese Epoche berufenen Genius einnehmen sollte. Die Kritik allein vermag in sich selbst keine ausreichende Befriedigung zu finden, und wir sehen aus diesem Grunde jene kritische Uebergangsepoche von dem Wunsche beseelt, dass bald ein Genius kommen möge, welcher befähigt sei, das Erstrebte zur That werden zu lassen. Nach beiden Seiten hin folgte demnach nun die Erfüllung. Die Theorie besass den Vorzug, dass sie nicht bloss auf ihre Sphäre beschränkt blieb, darin sich

entwickelt hatte, sie war zugleich Resultat der Praxis; die Praxis umgekehrt konnte als Beleg für die Theorie gelten.

Zwei Sätze sind es, in die ich die Resultate dieses neuen Umschwunges zusammenfassen kann; der eine derselben wurde schon in der vorigen Vorlesung ausgesprochen: Das Wesen der gegenwärtigen Kunst besteht vor allem darin, dass sie nicht mehr in alter naturalistischer Weise auf den gegebenen Grundlagen weiter baut, im Gegenteil, dass Theorie und Kritik zwischen das Frühere und das Gegenwärtige getreten sind, dass unsere Kunst Theorie und Kritik in sich als Voraussetzung hat. Durch Wagner's That ist dies Prinzip wirklich erfasst, ist dieses Neue ergriffen und zu seinem ersten Abschluss gebracht worden. Die zweite, eben so wichtige Folge war die, dass die Entwicklung jetzt nicht mehr eine sich streng auf das musikalische Gebiet beschränkende ist, dass Wagner heraustrat aus dem bisherigen Gange, und, wo alles ausgelebt, erstorben schien, eben durch sein Heraustreten den Anstoss gab zu einer neuen Kunstentfaltung. Wir haben gesehen, wie mit den Schulen Mozart's und Beethoven's in der Hauptsache die Entwicklung sich erschöpft, wie das anfangs im Keime Enthaltene sich in seine Momente auseinandergelegt hatte. Wagner ergriff dies Resultat, nahm dasselbe zu seinem Ausgangspunkt, eröffnete aber zugleich die Perspektive in eine neue Zukunft, indem er die bezeichnete Wendung vollbrachte. Die Musik als Sonderkunst auf dem bisherigen Standpunkt und unter den bisherigen Voraussetzungen war bei ihrem Schlusspunkte angekommen, der Boden, welcher bis dahin ihr Gedeihen förderte, nicht mehr vorhanden. Dieser Boden war vorzugsweise das in sich zurückgezogene Gemütsleben, die subjektive Innerlichkeit. Später ist eine Wendung nach aussen hin eingetreten, man fing an, dies Reich des Inneren zu verlassen, alles drängte nach Wirklichkeit, nach Gestaltung der äusseren Welt. Dafür nun ist Wagner's „Kunstwerk der Zukunft“ der entsprechende Ausdruck; die Wirklichkeit, die Wagner für das Kunstwerk fordert, ist die jenem Drange nach aussen entsprechende Erscheinung auf künstlerischem Gebiet. Für die reine Instrumentalmusik aber ging daraus ein noch innigerer Anschluss an die Poesie hervor, als bis dahin für möglich gehalten wurde, und auf diese Weise wurde auch für diesen Kunstzweig eine grosse Perspektive eröffnet.

Aus diesem Grunde habe ich auch meine Darstellung nicht mit dieser Wendung abzuschliessen, im Gegenteil, von einem neuen Aufschwunge zu berichten, der als der Gegenstoss des von Wagner

gegebenen Impulses betrachtet werden kann, von einem Aufschwung, der diesen Wagner'schen Impuls zu seiner Voraussetzung hat, im Gegensatz dazu aber wieder die Musik als Sonderkunst zu seiner Grundlage macht. Dass ein solcher Rückschlag erfolgen werde, war schon beim Beginn der Bewegung vorauszusehen; es ist derselbe in der That eingetreten, und zwar schon nach Verlauf einiger Jahre. Für diesen wurde Liszt der Repräsentant, und er ist es daher, der den neuesten Höhepunkt nach Wagner bezeichnet.

Franz Liszt ist den 22sten Oktober 1811 in Reiding in Ungarn geboren. Sein Vater begann mit ihm den Unterricht im Klavierspiel, als Franz sechs Jahr alt war. Die grossen Fortschritte, die hierbei sich ergaben, bestimmten denselben, seine Beamtenstelle beim Fürsten Esterhazy niederzulegen, und im Jahre 1821 mit seinem Sohne nach Wien zu gehen. Czerny übernahm jetzt die weitere Ausbildung im Klavierspiel, während gleichzeitig Salieri die theoretischen Studien leitete. Im Jahre 1823 unternahm der Vater mit seinem Sohne eine Kunstreise nach Paris, und der letztere trat hier mit dem entschiedensten Erfolge auf. Gleichzeitig machte er weitere Kompositionsstudien bei Reicha, und versuchte sich nicht ohne Erfolg in der Komposition einer Oper. Jetzt nahmen bereits jene Kunstreisen ihren Anfang, die Liszt nach und nach zum gefeiertsten Virtuosen seiner Zeit gemacht haben. Im Jahre 1827 starb sein Vater, und Liszt kehrte zu seiner Mutter nach Paris zurück. Es vergingen hierauf einige Jahre in reicher künstlerischer Thätigkeit. Endlich begann die Glanzepoche seiner Virtuosenlaufbahn Anfang der 30er Jahre. Liszt ging zunächst nach der Schweiz, von dort nach Italien, durchreiste dann konzertierend Deutschland, Ungarn, Russland, Schweden, Dänemark, Spanien etc. und wurde überall mit beispiellosem Enthusiasmus aufgenommen. Im Jahre 1847 nahm er die Stellung als Hofkapellmeister in Weimar an, jedoch ohne speziellere Verpflichtungen dabei einzugehen, sodass dieselbe anfangs nur einen zeitweiligen Aufenthalt daselbst mit sich brachte. Das übernommene Engagement hatte indes zur Folge, dass bald eine förmliche Uebersiedelung nach Weimar stattfand, und der gefeierte Künstler auf dem Höhepunkt seiner Erfolge der Virtuosenlaufbahn entsagte. Hiermit beginnt die zweite Epoche in seinem Leben, und, wie die erste erfüllt war von jener ruhmreichen Thätigkeit als Virtuos, so wurde die zweite jetzt die Zeit innerer Sammlung, eines Wirkens in allgemein künstlerischem Sinne, zugleich die Zeit eigener umfassender schöpferischer Thätigkeit.

Betrachten wir jetzt den hierdurch erreichten andern Höhepunkt der Kunstentwicklung, der in gewissem Sinne, wie soeben bemerkt, schon die Wagner'sche Bewegung zu seiner Voraussetzung hat, so liegt schon in dem Gesagten, dass wir es hier natürlich nur mit der zweiten Periode Liszt's zu thun haben. Die Virtuosenlaufbahn desselben gehört bereits einer verflossenen Zeit an, und ich habe an dem betreffenden Orte, in der 22sten Vorlesung, darüber gesprochen. Liszt war, nachdem er seinen festen Wohnsitz in Weimar genommen, eine Zeit lang etwas in den Hintergrund getreten, obschon er auch damals einiges veröffentlichte. Es war dies eben die Zeit des Ueberganges für ihn, die Zeit, wo eine grosse, in der Geschichte der Künstler nicht allzuhäufig vorkommende Umwandlung in ihm sich vorbereitete, wo er eintrat in ein neues Stadium. Der erste Schritt auf der neuen Bahn war der, dass er als Vorkämpfer für Wagner's Kunstschöpfungen auftrat, überhaupt aber sich zur Aufgabe stellte, allen noch nicht anerkannten Talenten seiner Zeit diese Anerkennung zu erringen. Seine praktische Thätigkeit setzte ihn dazu in den Stand, und es war ihm hierdurch zugleich eine Veranlassung gegeben, seine Begabung als Dirigent zu entwickeln. Seine Stellung als Vorkämpfer für eine bestimmte Richtung hatte es ferner mit sich gebracht, dass er jetzt zugleich, was er früher mehr nur zufällig und vereinzelt gethan hatte, mit ausdrücklichem Bewusstsein ergriff und mit Konsequenz verfolgte: die schriftstellerische Wirksamkeit. Zuletzt ist er auch als Komponist hervorgetreten, mit Werken, welche Zeugnis geben, dass er nun erst sich selbst in ganzer Kraft erfasst hat. Liszt sah sich genötigt, das neue Terrain Schritt für Schritt zu erkämpfen. Er war bis dahin mehr nur als Virtuos bewundert worden, seine Meisterschaft in der Behandlung des Pianoforte, die er in seinen Transscriptionen und in eigenen Kompositionen darlegte, hatte die gebührende Anerkennung gefunden. Im übrigen aber stand ihm ein Vorurteil von Seiten der deutschen Musiker entgegen, das früher allerdings nicht ganz ohne Grund gewesen ist. Ich habe selbst diese Stadien durchgemacht, von jener früheren Ansicht an, wo es noch nicht möglich war, Liszt gerecht zu werden, weil er sich selbst noch nicht vollständig entwickelt hatte, bis zu meiner gegenwärtigen Auffassung, und kann daher aus eigener Erfahrung sprechen.

Liszt's Spiel hatte auf mich, als ich ihn das erste Mal hörte, den mächtigsten Eindruck gemacht, ich empfand, dass hier der Kulminationspunkt des Pianofortespiels erstiegen sei, aber ich wurde auch durch manche Willkürlichkeit seiner Auffassung zurück-

geschreckt. So bewunderte ich ihn vorzugsweise doch nur als grössten Klavierspieler, ohne mich weiter besonders angezogen zu fühlen. Die spätere Propaganda für Wagner erschien mir, als ich zuerst davon hörte, als eine geniale Schrulle, da ich bis dahin nur „Rienzi“ kannte, und erst als Wagner seine Broschüre „Kunst und Revolution“ herausgegeben hatte, die nun auch mich in Wagner eine ganz andere Geisteskraft erkennen liess, wurde ich aufmerksam, und begann Liszt's Thätigkeit mit ganz anderen Blicken zu betrachten. Meine persönliche Bekanntschaft mit Liszt erfolgte hierauf, und es war nicht bloss der mit Recht viel gerühmte Zauber seiner Persönlichkeit, nicht bloss die glänzenden geselligen Talente, die mich fesselten, es war der gediegene, ernste Hintergrund, das bewusste höhere Kunststreben im Gegensatz zu dem früher zwar in genialer, aber überwiegend doch nur in naturalistischer Weise ergriffenen Ideal, es war die erhebende, praktische Thätigkeit, es war die Begeisterung und Liebe, mit der die jüngere ihn umgebende Künstlerwelt an ihm hing, es war endlich der geistige Fond, der unverkennbar hervortrat: Eigenschaften, die Liszt jetzt auch für mich ganz anders erscheinen liessen, als ich ihn mir früher gedacht hatte. Weiter aber ging ich auch damals nicht, und war immer noch der Meinung, dass eine Wendung zwar nach allen diesen Seiten hin, nicht aber in seiner schöpferischen Thätigkeit erfolgt sei. Jetzt begann Liszt in umfassenderer Weise sich durch Aufsätze an meiner Zeitschrift zu beteiligen. Ich kannte bis dahin allein seine Schrift über „Tannhäuser und Lohengrin“. Die grosse Beweglichkeit seiner Phantasie, die Fähigkeit, sich einzuleben in ein Kunstwerk und es künstlerisch zu reproduzieren, die Gabe glänzender Schilderung war darin hervorgetreten, in ähnlicher Weise, wie früher in seinen Bearbeitungen für Pianoforte, und Liszt hatte damit für die Betrachtungsweise auf musikalischem Gebiete einen neuen Ton angeschlagen; bewiesen aber wurde durch diese Schilderungen nichts. Jetzt, in seinen Aufsätzen, trat allmählich noch eine andere Seite hervor, die bis dahin fehlte, die kunstphilosophische, die nach Gedankenbestimmungen strebende, welche neue Anschauungen im Gefolge hatte, welche noch nicht Erkanntes zu Tage förderte. Auf diese Weise erschien in diesen Aufsätzen die Gabe poetischer Schilderung in seltenem Vereine mit der Macht des Gedankens, zugleich mit einer Unbefangenheit des Urteils, einer Objektivität der Auffassung, wie sie bei einem Künstler in diesem Grade fast noch nicht da war, eine neue bedeutende Seite Liszt's war hervorgetreten, und ich gewann die Ueberzeugung, dass diese Aufsätze dem Besten sich

gleichstellen können, was wir an ähnlichen Arbeiten, z. B. von Tieck, auf litterarischem Gebiete besitzen, nur dass hin und wieder die Phantasie noch etwas zu überwuchernd hervortritt, und ein grösseres Masshalten, was einzelne Episoden betrifft, zu wünschen wäre; mit einem Worte: ich überzeugte mich mehr und mehr von Liszt's aussergewöhnlicher Begabung, von der Tiefe und Innerlichkeit seiner Natur. So allmählich näher vertraut geworden mit der grossen und schönen Individualität desselben, begann ich auch neuerdings an seinen Kompositionen ein erhöhtes Interesse zu nehmen, und hier einen weit entschiedeneren Beruf zu gewahren, als ich früher geglaubt hatte.

Das Charakteristische der zweiten Epoche Liszt's ist vor allem die innere Sammlung, das Zusammenfassen aller Kräfte, die Konzentration, eine That, die zugleich sittlicher Natur ist und auf innerer Läuterung beruht, eine angestrengte Arbeit im Inneren zur Voraussetzung hat. Seine früheren Kompositionen, soweit mir dieselben bekannt sind, waren Zeugnisse reicher Phantasie, einem üppigen Boden entsprungen. Louis Köhler hat dies in einem Artikel meiner Zeitschrift treffend ausgesprochen, sodass ich es nicht besser sagen kann, als indem ich mich seiner Worte bediene: „Es war ein Boden von seltener Fruchtbarkeit, der jene Transscriptionen, Illustrationen, Paraphrasen nur wie ein üppiges, aus den wunderschönsten Blumen bestehendes Geranke gleichsam spielend hervortrieb“. Aber der eigentliche, innere Mittelpunkt, füge ich hinzu, fehlte doch noch diesen Kompositionen, eine zu grosse Aeusserlichkeit herrschte vor. Durch die später erfolgte Umwandlung hat Liszt diesen Mittelpunkt gefunden, ein Beweis für die Bedeutung seines Talentes, welches von neuem beginnen konnte, wo andere aufgehört hätten. Ich kann mich hier natürlich nur auf die Angabe der wichtigsten Gesichtspunkte beschränken. Wollen Sie Ausführlicheres nachlesen, so erlaube ich mir, Sie auf meine Schrift: „Franz Liszt als Symphoniker“ (Leipzig, Merseburger, 1859), aus der ich auch die Mitteilungen, die ich Ihnen sogleich machen will, entnehme, zu verweisen. Eine genaue technische Analyse der ersten neun symphonischen Dichtungen hat Dräseke in den von mir herausgegebenen „Anregungen für Kunst, Leben und Wissenschaft“ geliefert. Von R. Wagner in seiner Broschüre „Ein Brief von R.Wagner über F. Liszt's symphonische Dichtungen“, (Leipzig, Kahnt, 1857), wurde die Frage nach Form und Gehalt im grossen und ganzen zur Sprache gebracht. Es ist auf diese Weise, wenn wir ausserdem noch Weitzmann's harmonische Untersuchungen namhaft machen (diese insbesondere in seiner gekrönten

Preisschrift „Harmoniesystem“, Leipzig, Kahnt), vorläufig den vier wichtigsten Seiten eine eingehendere Darstellung gewidmet worden. Ausserdem enthält noch die „Neue Zeitschrift für Musik“ viele interessante Berichte, auf die ich ebenfalls verweise.

Ich muss zunächst dem Irrtum begegnen, als ob Liszt seine späteren grossen Werke gewissermassen, wie man zu sagen pflegt, nur so aus dem Aermel geschüttelt habe. Wenn jemand mit Gewissenhaftigkeit überarbeitet und gefeilt hat, so ist es Liszt. Viele Entwürfe dieser grossen Arbeiten datieren schon aus sehr früher Zeit, andere fallen in die mittleren Jahre, nur wenige wurden erst kurz vor dem Ende des Weimaraner Aufenthaltes konzipiert. Weil Liszt erst in den späteren Jahren damit hervorgetreten, ist die Meinung entstanden, als ob die Werke auch erst in dieser Zeit geschrieben wären.

Liszt's „Symphonische Dichtungen“ kündigen sich als der Sphäre der Programmmusik angehörig an. Hierüber ist zunächst einiges zu sagen. Natürlich kann dieser Gegenstand hier nicht einer selbständigen Untersuchung unterzogen werden, insbesondere auch, da ich schon oft in diesen Vorträgen Gelegenheit hatte, mindestens die Hauptgesichtspunkte dafür zu bezeichnen. Ausführlicher noch habe ich mich an verschiedenen Orten, namentlich in meinen „Anregungen“, darüber ausgesprochen. Hier ist allein darauf aufmerksam zu machen, dass gegen jeden Zweifel, jede Anfechtung die Berechtigung der Programmmusik erhärtet werden kann. Selbst das, was Ambros in seiner schon einmal erwähnten Schrift: „Kulturhistorische Bilder aus dem Musikleben der Gegenwart“ mit spezieller Rücksichtnahme auf Liszt's Werke dagegen vorgebracht hat, lässt sich mit Leichtigkeit widerlegen. Robert Schumann hat einmal seine Ansicht über dieselbe mit den wenigen Worten ausgesprochen: „Hält uns ein Komponist vor seiner Musik ein Programm entgegen, so sag ich: Vor allem lass mich hören, dass du schöne Musik gemacht; hinterher soll mir auch dein Programm angenehm sein.“ Indem er also der Programmmusik die Daseinsberechtigung zuerkennt, wendet er sich zugleich gegen die Bestrebungen, ihr eine dominierende Stellung gegenüber der absoluten Instrumentalmusik zuzuweisen.

Weiter ist es die Form im Grossen, die hier zur Sprache zu bringen ist. Diesen Gegenstand hat R. Wagner in seinem vorhin erwähnten Briefe ausführlicher erörtert. Ich will an dieser Stelle in Kürze nur daran erinnern, dass die Form überhaupt nicht etwas für sich Bestehendes, ein für allemal Fertiges ist. Mit jedem neuen

Schönheitsideal wechselt auch die Form, wie das durch alle bisherigen Epochen in der Geschichte der Tonkunst bestätigt wird, und allein unter diesem Gesichtspunkt ist demnach die Frage zu entscheiden. Ist der Inhalt schön, ist das Werk im stande, der ersten Bedingung aller Kunst zu genügen, einen reinen Kunsteindruck hervorzubringen, so ist die Form gerechtfertigt, sie sei welche sie wolle. Das ist in Liszt's Werken der Fall, und die Aufgabe ist daher nicht die, vom Standpunkt der reinen Form aus über Zu- oder Unzulässigkeit angebahnter Neuerungen zu streiten oder wohl gar unter Voraussetzung ausschliesslicher Giltigkeit des Alten gegen das Neue zu polemisieren, sondern aus dem Inhalt und unter Hinblick auf die geschichtlichen Voraussetzungen die neue Form zu begreifen. Liszt war so glücklich, eine neue Form zu finden und zum Abschluss zu bringen; er hat die Kühnheit gehabt, die Konsequenzen der bisherigen Entwicklung wirklich zu ziehen, d. h. dem poetischen Inhalt einen gleichen Anteil an der Gestaltung des Tonstücks einzuräumen, auf der anderen Seite zugleich aber durch den logischen Zusammenhang der thematischen Arbeit der Instrumentalmusik ihr unveräusserliches Recht zu wahren. So kann kein Zweifel sein für den, der gefolgt ist, über die Berechtigung dieser Neuerung.

Ein Gleiches gilt von der harmonischen Beschaffenheit. Die Zeit Liszt's ähnelt in dieser Beziehung der Epoche Monteverde's. Es findet eine grosse Umbildung in den Mitteln des Ausdrucks statt. Jetzt kämpft man gegen dieselbe, wie zu Monteverde's Zeit gegen dessen Neuerungen, jedenfalls mit demselben Resultat, dass das zur Zeit Angezweifelte später zum Allgemein-Giltigen wird. Ob der, welcher zuerst Bahn bricht, momentan vielleicht in einzelnen Fällen über das Ziel hinausschiesst, darauf kommt im Moment, wo eine derartige That vollbracht wird, gar nichts an. Erst gilt es, die Notwendigkeit des Fortschritts wirklich darzuthun und festzustellen. Später klärt sich die Sache und einzelne Uebergriffe werden mit Leichtigkeit beseitigt.

Was ich bis jetzt über Liszt's Kompositionen gesagt habe, sind einzelne hervorstechende Seiten, welche der Betrachtung zunächst sich darboten. Auf diesem Wege allein aber, bei abstrakter Betrachtung des Getrennten, wird es nicht gelingen, sich ein Bild von dem eigentlich Bezeichnenden, dem Neuen in Liszt's Werken, zu entwerfen. Um dies zu ermöglichen, kommt es darauf an, das

Wesen dieser Individualität an sich selbst näher zu fassen; der schöpferische Grund und Boden muss erkannt werden, oder wenn man lieber will, das ästhetische Prinzip, welches dem Kunstschaffen Liszt's zur Basis dient, und nur von hier aus sind alle Einzelheiten zu begreifen.

Ich betone in dieser Beziehung vor allen Dingen die Stoffwahl in den symphonischen Dichtungen als charakteristisch. Wie dem planlosen Schwanken in der früheren Oper, was die Wahl der Stoffe betrifft, Wagner mit einem Male ein Ende machte, indem er ein neues Ideal hinstellte, ein Ideal, in welchem das Innerste des deutschen Volkes sich wieder getroffen fühlte, in dem es aufgehen und sich selbst erfassen konnte, so sehen wir auch in den Lisztschen Stoffen nicht mehr die angestrengten Versuche des blossen Talents, über das Bisherige hinauszugehen, und den von der Kunst der Gegenwart gezogenen Kreis zu durchbrechen, sondern eine mit Kühnheit und der Sicherheit der hohen Begabung ergriffene neue fertige Welt. Ein neuer, grosser Horizont hat sich aufgethan, eine geistige Welt voll Poesie. Hier ist es, wo wir wieder Frische und Eigentümlichkeit antreffen, einen Rückgang auf die ursprüngliche Quelle des Schaffens, nicht blosse Nachahmung früherer Muster, und wir gelangen auf diese Weise zu der Ueberzeugung, wie diese Werke, aus dem Vorausgegangenen resultierend, dasselbe fortbildend und der deutschen Entwicklung sonach auf das Strengste sich anschliessend, zugleich, indem sie über die Schranken der Nationalität hinausgreifen, eine Erweiterung der Kunst, was das spezifisch deutsche Element betrifft, enthalten, und dadurch geeignet sind, eine neue Belebung dieses Wesens hervorzurufen, wie sie dies thatsächlich bereits gethan haben. Sie wissen aus meiner früheren Darstellung, wie in Deutschland immer dem Eigenen, dem Nationalen im engeren und strengeren Sinne, Fremdes sich gegenüberstellt. Dieses fortgesetzte Sich-Anziehen und Abstossen beider Pole, bemerkte ich vor längerer Zeit, bildet eines der wichtigsten Gesetze unserer Kunstentwicklung. Wir sehen dieselbe Erscheinung aufs neue in der Gegenwart in hervorragender Gestalt, nur mit dem Unterschiede, dass, während früher Italien es war, welches überwiegenden Einfluss auf die deutsche Tonkunst erlangte, jetzt es andere Nationalitäten sind, welche eine Verschmelzung mit derselben anstreben.

Auf diese Weise tritt uns seit der Mitte des 19ten Jahrhunderts einerseits das rein Germanische durch Wagner, und andererseits das Fremde durch verschiedene hervorragende Persönlichkeiten, Berlioz, Chopin, Rubin-

stein, Gade, Glinka u. a., insbesondere aber durch Liszt verkörpert entgegen. Man hat aus diesem Grunde darauf aufmerksam gemacht, dass Liszt's Stellung eine der Mozart-schen verwandte, dem ausschliesslich deutschen Beethoven gegenüber, zu nennen ist, und damit eine in dieser Beziehung durchaus richtige Wahrnehmung ausgesprochen. Dass aus einer solchen Stellung in Liszt's Werken Eigentümlichkeiten resultieren, die den in sich abgeschlossenen Deutschen zunächst befremdlich berühren, bedarf kaum einer Bemerkung. Wohl aber ist darauf aufmerksam zu machen, dass man auf dem Gebiete der Litteratur sowohl, als auf dem der anderen Künste, weiter fortgeschritten ist, wenn man hier das Fremde in seiner Eigentümlichkeit zu begreifen sucht und gelten lässt, statt es zu verdammen. Lediglich auf dem Gebiete der Musik und spezieller noch auf dem der Instrumentalmusik soll nur das Deutsche allein massgebend sein und alles andere wird unberechtigt von der Hand gewiesen, mag es noch so sehr in der fremden Eigentümlichkeit seine Begründung finden. Doch soll nicht in Abrede gestellt werden, dass in letzter Zeit die Einführung und das Verständnis ausländischer Kompositionen in Zunahme begriffen ist. Auf die weitere Entwicklung des Nationalen in der Musik kommen wir im Verlauf dieser Vorlesung noch einmal zu sprechen.

Es ist ferner die Einheit des Dichterisch-Musikalischen, der Fortgang zu einem solchen Bewusstsein hin als das wesentlich Neue in den in Rede stehenden Kunstschöpfungen zu bezeichnen. Wenn sich auf den vorausgegangenen Stufen, namentlich aber bei Beethoven, der bewusste Gedanke, das Uebergewicht der poetischen Idee nur erst herausringt zugleich mit dem idealen Fluge und der Schwere des Inhalts als endliches Resultat, so bilden diese Faktoren hier den Ausgangspunkt, sind die Grundlage des gesamten Schaffens. Diese bewusste Seite hat demnach gegenwärtig eine prinzipielle Bedeutung. In Liszt's Werken sehen wir jenen früheren Prozess beendet, die Spitze des Gedankens, nach der alles hindrängt, ist mit Bestimmtheit ergriffen, und damit das Uebergewicht der Idee zum Prinzip erhoben. Durch Beethoven hindurch geht vorwärts bis zur Neuzeit ein ununterbrochener Strom der Entwicklung nach der bewussten Seite hin, sodass die Gegenwart eben diese Spitze zur Folge hat. Aus der seelischen Kunst der Musik heraus resultiert der Gedanke als gleichberechtigte, mitschaffende Macht. Es ist die Entwicklung von der Seele zum Geist hin, von einer Musik der Seele zu einer Kunst des Geistes. Aus dem

eben Gesagten erklärt sich ferner eine der allerwichtigsten Seiten, über die man vor allen Dingen orientiert sein muss, um den Liszt-schen Schöpfungen gerecht zu werden. Die Musik nämlich, bisher teils vorzugsweise auf sinnlicher Basis ruhend, teils als Kunst der Seele in der Empfindung wurzelnd, musste natürlich auch die Ausgleichung aller Gegensätze in diesen Regionen suchen. Beethoven allein war es in jener Zeit, der den Gedanken zu Hilfe nahm, in der poetischen Idee eine Lösung suchte, die die Musik allein, die Stimmung nicht mehr zu geben im stande war. Bis dahin war demnach die Tonkunst noch in ziemlich enge Schranken eingeschlossen, und die anderen Künste erscheinen nach dieser Seite hin, selbst schon in alter Zeit, weiter vorgeschritten als sie. Was Poesie betrifft, bedarf dies gar nicht erst einer Nachweisung. Shakespeare türmt die ungeheuersten Gegensätze nebeneinander auf, diese durch die Idee des Stückes vermittelnd. Aber auch die Malerei hat ähnliches bereits vollbracht, und Raphael, der grosse Meister des Schönen auf dem Gebiete der Malerei, wie Mozart auf dem der Musik, in seinem letzten grossen Bilde, in seiner „Verklärung Christi auf dem Berge Tabor", ein Beispiel dafür gegeben. Gegenüber der himmlischen Entrücktheit in der oberen Partie erscheint im tieferen Vordergrunde, umgeben von den Jüngern und einer Masse Volkes, ein besessener Knabe, von seinem Hilfe suchenden Vater herbeigebracht. Das Dämonische, Hässliche ist auf diese Weise als Moment, als integrierender Bestandteil in die höchste Schönheit aufgenommen. So sind Poesie und Malerei bereits zu höheren Gegensätzen fortgegangen als die Musik, denn vom Geist des Comthur im „Don Juan" ist nicht das Gleiche zu sagen, da sein Erscheinen noch ganz im Bereiche der Stimmung liegt. Was Raphael in seiner „Verklärung" gethan hat, erreicht Liszt in seiner „Faust-Symphonie", in dem Mephistopheles-Scherzo und der Schlusswendung, und zwar ist der Fall ganz der gleiche; er vollbringt dasselbe ferner in der Hölle seiner „Dante-Symphonie". Gegensätze gelangen auf diese Weise zur Darstellung, die ihren Abschluss nicht allein mehr in der musikalischen Stimmung finden, nicht mehr allein aus dieser heraus verständlich sind, zu deren Lösung im Gegenteil die Idee des Ganzen zu Hilfe gerufen werden muss. Es sind Geistesstimmungen, den Bewegungen der Seele gegenüber, welche den Inhalt der früheren Musik bildeten. Man hat die Anschauung, wie der Autor an die höchsten Fragen der Menschheit herangetreten ist, denkend, nicht bloss empfindend und unbewusst, und es ist dies somit eine neue Seite, welche dem Umkreise der Tonkunst, dem

musikalischen Bewusstsein erobert wurde, eine philosophische möchte ich sagen, jedoch gepaart mit ebenbürtiger künstlerischer Naturkraft, die Seite hoher Intelligenz und grosser Bildung, bei fortgeschrittener Zeit und bei viel grösseren Lebensverhältnissen, als sie die meisten der früheren Tonsetzer auch nur ahnen konnten. Es sind nicht mehr die in sich abgeschlossenen spezifisch-musikalischen Bewegungen der Seele, es ist die Einheit von Geist und Seele, Bewusstem und Unbewusstem, eine neuerreichte Stufe innerer Thätigkeit, die sich zum erstenmale ausspricht. Aber nicht ein bloss abstraktes Geistesleben, dem die eigentliche künstlerische Inkarnation fehlt, liegt uns vor, nicht eine Musik, wie sie geistvolle, aber künstlerisch minder begabte Männer oft gegeben haben. Ein naives Element, ein Zug künstlerischer Unmittelbarkeit und zugleich der Schwung grosser, fessellos einherschreitender Leidenschaft rundet das Ganze zu wahrhaft künstlerischer Gestalt und verschmelzt die Extreme zur Einheit.

Doch ich erinnere mich, indem ich soeben einige Hauptwerke namhaft machte, dass ich Ihnen die wichtigsten derselben noch gar nicht genannt habe. Es waren zunächst folgende neun symphonische Dichtungen, welche der Autor in Partitur und im Arrangement für zwei Pianofortes veröffentlichte: „Ce qu'on entend sur la montagne“ (gewöhnlich Bergsymphonie genannt), „Tasso: Lamento e Trionfo“, „Les Préludes“, „Orpheus“, „Prometheus“, „Mazeppa“, „Festklänge“, „Héroïde funèbre“, „Hungaria“. Eine zehnte, elfte und zwölfte symphonische Dichtung: „Hamlet“, „Hunnenschlacht“ und „Die Ideale“, nach Schiller, sind später erschienen, sodass damit dieser Cyklus abgeschlossen ist. Ebenso ist eines der beiden schon vorhin genannten grössten Werke, die „Dante-Symphonie“, schon früher veröffentlicht worden. Die Faustsymphonie (nach Goethe) wurde vorhin erwähnt. Auch „Zwei Episoden aus Lenau's Faust“ hat Liszt komponiert, zwei höchst eigentümliche Stücke. Ausserdem besitzen wir von ihm noch aus späterer Zeit mehrere kleinere Instrumentalwerke, Festvorspiele und Märsche, Mephistowalzer, sowie die Orchesterkomposition „Le triomphe funèbre du Tasse“ und die symphonische Dichtung „Von der Wiege bis zum Grabe“.

Was den Namen „Symphonische Dichtungen“ betrifft, so erscheint dieser ausserordentlich treffend gewählt. Ein solcher Name ist das Ei des Kolumbus, und es ist damit sofort das ganz bestimmte Bewusstsein des Autors ausgesprochen. Nur der Weg nach der poetischen Seite hin war übrig geblieben als der einzige für den Fortschritt, die Verbindung des Instrumentalwerkes mit

einem darüber schwebenden allgemeinen poetischen Gedanken, und dieses bestimmte Ergreifen des Programms ist darum entscheidend. So haben wir hier einen ähnlichen Fall, wie in beschränkterer Sphäre bei Mendelssohn's „Liedern ohne Worte", die ebenfalls schon in diesem ihren Titel das Zeitbewusstsein aussprechen, und die neue Wendung, die sie vertreten, bezeichnen.

Es ist hier zunächst noch auf die späteren Pianofortewerke Liszt's aufmerksam zu machen, sowohl die zum erstenmale veröffentlichten, als auch frühere, jetzt in umgearbeiteter Gestalt wieder herausgegebene; auch aus dem Grunde ist auf diese Werke hinzuweisen, weil sie zum Teil den Uebergang zu den „Symphonischen Dichtungen" bilden, und also als passende Vorbereitung dazu dienen können. Eine gewaltige Tonschöpfung ist die Sonate „An Robert Schumann". Die grossartige Behandlung des Instrumentes ist dieselbe, wie früher, aber geklärt und geläutert; bezüglich der Form, so ist die frühere, nicht mehr dem gegenwärtigen Ideal entsprechende, bereits verlassen, eine neue, unsrer Anschauungsweise entsprechende daraus hervorgebildet, nicht aber als Versuch, sondern in echt künstlerischer, den Fortschritt verwirklichender Weise; als Inhalt tritt uns die Erscheinung eines Heldengeistes entgegen, stolz und majestätisch, kühn und ritterlich, im Kampfe mit zarteren Gewalten. Schon hier, in diesem Werke des Uebergangs, ist die Individualität durchaus neu, eine in solcher Weise in deutscher Kunst noch nicht zum Ausdruck gekommene. Die innere Welt ist nicht die unendlich reich gegliederte germanische eines Beethoven, es ist darin nicht die phantastische Schwärmerei eines Schumann; aber sie trägt Elemente deutschen Wesens in sich, mit denen sich dann andere, südlichere Naturen auszeichnende gesellen, sodass durch diesen Komplex eben eine neue grosse Künstlerindividualität entsteht. Ein treues Bild des Liszt'schen Wesens im engeren Sinne bieten die „Ungarischen Rhapsodien", 20 an der Zahl. Ich mache ferner aufmerksam auf die „Années de Pélerinage", ein Werk, in dem ebenfalls des Vortrefflichen viel ist. Natürlich, dass Liszt auf diesem, ihm speziell eigenen Gebiet fort und fort eine reiche Thätigkeit entwickelt hat. Sehen wir von den schier zahllosen Arrangements ab, die — im Gegensatz zu dem Landläufigen — Liszt's Eigenart ebenfalls glänzend zur Erscheinung bringen, so sollen von den Originalstücken für Pianoforte als bedeutendere noch seine Märsche und Tänze, Etuden, Legenden und Konzerte genannt werden. Liszt hat sich aber nicht bloss auf diese Fächer beschränkt. Er hat sich, mit Ausschluss der Oper, allen Gattungen der Tonkunst zugewendet.

Ich erinnere an seine Arbeiten für Männerstimmen. Ganz ausgezeichnet sind namentlich seine Lieder, die, früher in einzelnen Ausgaben veröffentlicht, später in einer neuen, umgearbeiteten Gesamtausgabe (Leipzig, C. F. Kahnt) erschienen. Ich mache hierauf besonders aufmerksam, weil diese Seite der Liszt'schen Thätigkeit die zunächst am wenigsten bekannte war, im Gegenteil selbst solche, die in anderen Fächern seinen grossen Beruf längst anerkannt haben, in Bezug auf diese Seite noch zweifelhaft waren. Es kommt indes auch hier darauf an, dass man sich mit der Eigentümlichkeit des Tonsetzers überhaupt vertraut macht, um auch in dieser Sphäre seine Leistungen anzuerkennen. Allerdings hat Liszt darin nur selten Lieder im speziell deutschen Sinne gegeben, er braucht einen grösseren Raum, er nähert sich in den Hauptwerken dieser Gattung der Ballade, der dramatischen Szene. Es fehlt die konzentrierte Innerlichkeit des deutschen Liedes, die in sich abgeschlossene Einheit der Gesamtstimmung, auf die sich das deutsche Lied namentlich seinem älteren Begriffe nach beschränkt; dafür aber weiss der Tonsetzer so reich durch den Glanz der Farben und die Pracht seiner Schilderungen bei strengem Anschluss an den Dichter und tiefster Erfassung des Inhalts zu entschädigen, dass ich nicht anstehe, diese Werke in ihrer Eigentümlichkeit dem Ausgezeichnetsten beizuzählen, was wir überhaupt in diesem Fache besitzen. Haupterfordernis ist allein, dass man nicht voreilig abspricht, nicht über eine nun auch bereits dem äusseren Umfange nach ausserordentlich reiche Thätigkeit nach flüchtiger Kenntnisnahme eines oder einiger Werke entscheidet. Es kommt darauf an, sich tiefer einzuleben; das Wesen des Komponisten in seiner Eigentümlichkeit, die Individualität desselben muss innerlich unserer Anschauung und Empfindung erst aufgegangen sein, bevor ein wirkliches Verständnis und sonach auch eine gerechte Beurteilung möglich ist. Aus diesem Grunde will ich auch auf die Reihenfolge der Orchesterwerke, in der dieselben einem noch nicht orientierten Publikum vorgeführt werden müssen, aufmerksam machen. Es war ein Umstand von nicht geringer Wichtigkeit, dass man allgemein bei den Wagner'schenOpern den in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ von uns ausgesprochenen Rat befolgt, und zunächst „Tannhäuser“ und dann erst „Lohengrin“ zur Aufführung gebracht hat. In Bezug auf Liszt's „Symphonische Dichtungen“ ist eine gleiche Vorsicht nicht in Anwendung gekommen und es liegt hierin zum Teil der Grund, dass dieselben — in der Hauptsache stets überwiegend günstig aufgenommen — hier und da auf Opposition stiessen. Man muss mit den leichteren, schneller eingänglichen

Sachen den Anfang machen. Dahin gehören vor allen Dingen „Les Préludes“; darauf können „Tasso“, „Prometheus“, „Festklänge“ und „Orpheus“ folgen. „Mazeppa“ und „Bergsymphonie“ müssten die erste Reihe beschliessen. Wo Chorkräfte zur Disposition stehen, können auch die Chöre zu „Prometheus“ alsbald gewählt werden. Die Faust- und Dante-Symphonien sofort zur Aufführung zu wählen, halte ich für minder rätlich.

Wie ich es vorhin bezüglich Wagner's that, so bleibt mir jetzt noch übrig, in derselben Weise der dritten Epoche in Liszt's Kunstschaffen, seiner Thätigkeit auf kirchlichem Gebiet zu gedenken. Nach Schluss der Weimaraner Tonkünstler-Versammlung im Jahre 1861 verliess Liszt die Stadt seiner langjährigen Thätigkeit als Kapellmeister und nahm seinen Wohnsitz in Rom, woselbst er 1865 durch Empfangnahme der „niederen Weihen“ als Abbé in den geistlichen Stand übertrat. 1873 wurde er zum Ehrenpräsidenten der „Landesmusikakademie“ zu Pest ernannt. Liszt hat sich seit seiner Uebersiedelung nach Rom vorzugsweise der Thätigkeit auf kirchlichem Gebiet zugewendet. Wie aus der bisherigen Darstellung bereits zu Ihrer Kenntnis gekommen ist, war er schon früher in dieser Sphäre thätig, und mehrere seiner grössten Schöpfungen, so die Graner Festmesse, die Komposition des 13ten Psalms für Soli, Chor und Orchester, fallen in die Zeit des Weimarischen Aufenthaltes; ebenso andere ausgezeichnete Arbeiten kleineren Umfangs, der 23ste Psalm für eine Solostimme mit Harfe und Orgel, der 13te für Tenor, Chor und Orchester, der 18te für Männerchor und Orchester, der 137ste für Frauenchor mit einer Solovioline, Harfe und Orgel u. s. w. Zum Zielpunkt seines Schaffens erwählt wurde aber seine Thätigkeit nach dieser Seite hin erst in Rom. Seine schon früher erwähnte, 1862 beendete „Heilige Elisabeth“, das Oratorium „Christus“ (1866), sowie die „Ungarische Krönungsmesse“ (1867) gehören hierher. Liszt ist jedenfalls derjenige, der am meisten den Beruf zu einer Regeneration der katholischen Kirchenmusik in sich trug, und nicht eine vielleicht infolge äusserer Motive ergriffene Aufgabe haben wir deshalb darin zu erblicken; das tiefste Herzensbedürfnis hat ihm den Impuls dazu gegeben. Unter demselben Gesichtspunkt ist auch sein Eintritt in den geistlichen Stand aufzufassen. Diejenigen, die mit Liszt's früherem Lebensgange und seiner inneren Entwicklung näher vertraut sind, wissen, wie schon in früheren Jahren diese religiöse Richtung zu verschiedenen Malen bei ihm zur Geltung gelangte, damals freilich noch vielfach durchkreuzt von seinen grossartigen, im höchsten Grade mannigfaltigen weltlichen

Beziehungen. Auch nicht als einen bigotten Anschluss an das Dogma der katholischen Kirche, als eine schwächliche, des gedanklichen Elements entbehrende Rückkehr in den Schoss der Kirche hat man diese Wendung aufzufassen. Wie Liszt überall geistvoll erscheint, und obschon von ganz anderen Bildungswegen herkommend, doch eine der deutschen spekulativen Philosophie verwandte Auffassung in den wichtigsten Angelegenheiten zeigt, so ist auch sein obschon auf der Basis des Dogmas ruhender Glaube ein geklärter, durch Geist, Gemüt und Phantasie gehobener. Entstanden in der Nach-Weimaraner-Zeit noch mehrere kirchliche Kompositionen, u. a. ein Requiem für Soli, Männerchor und Orchester, der „Sonnenhymnus des heiligen Franziskus von Assisi", die „Glocken des Strassburger Münsters", die „Heilige Cäcilie" (für Soli, Chor und Orchester bez. Klavier und Orgel), die „14 Kreuzesstationen" (für Chor und Orchester), 12 Chorgesänge und eine „Stille Messe" (für Orgel), so wandte sich Liszt doch auch wiederum der Komposition weltlichen Inhalts zu. So legen die letzten Rhapsodieen, die bereits genannte symphonische Dichtung „Von der Wiege bis zum Grabe" Zeugnis ab von der erstaunlichen geistigen Frische und Elastizität, die er sich bis in sein hohes Alter zu bewahren wusste. In Weimar, wo er sich seit 1869 alljährlich während des Sommers aufhielt, wurde er wiederum von vielen seiner Schüler aufgesucht, und nicht zum wenigsten ist es seine rastlose und geistvolle Thätigkeit im Lehren, durch die er auf die nachfolgende Generation einen ungemein starken Einfluss auszuüben berufen war. Seinem vielseitigen und fruchtbaren Wirken, seinen edlen, selbstlosen und stets hilfsbereiten Thaten als Künstler und Mensch setzte der Tod am 31. Juli 1886 ein Ziel. Liszt starb in Bayreuth, nachdem er noch einige Tage vorher einer Tristan-Aufführung daselbst beigewohnt hatte. Ein schlichtes, von Siegfried Wagner entworfenes Grabdenkmal bezeichnet den Ort, wo seine Gebeine ruhen. Die (im Original französischen) Schriften Liszt's in deutscher Uebersetzung, sowie auch eine Biographie „Franz Liszt als Künstler und Mensch" gab Lina Ramann heraus.

Ich gedachte schon wiederholt der Gehässigkeit und leidenschaftlichen Verstimmung, mit der man die neuere Entwicklung der Tonkunst zu bekämpfen suchte. Die Ursachen davon sind zunächst die allbekannten. Jeder Fortschritt, jede wirklich neue Erscheinung ist bis jetzt immer genötigt gewesen, einen ähnlichen Kampf durchzumachen. Wird darin Mass gehalten, ist die Opposition nicht eine gänzlich verstockte, unverbesserliche, so ist darin

weiter kein Unglück zu sehen. Es ist sogar in gewissem Sinne gut, wenn das Neue im Kampfe mit dem Alten genötigt ist, sich zu stählen. Artet freilich der Kampf der Intention in einen förmlichen Vernichtungskrieg aus, kennt derselbe kein Mass und keine Schranke mehr, so ist das ein Schauspiel, von dem man sich nur mit Indignation abwenden kann. Ein gesunder Enthusiasmus ist es vor allen Dingen, der der jungen, aufstrebenden Kunst bei Produzierenden sowohl als Empfangenden und in gleicher Weise auch der Kritik notwendig ist. Mit einer bloss zersetzenden Kritik wird nichts gefördert. Nur wenn überhaupt die Kritik mitVorsicht in Anwendung gebracht wird, kann sie Nutzen stiften; häufig ist gerade sie es, welche die Produktion tötet, und so nur immer das Gegenteil von dem erreicht, was sie angeblich bezweckt: Zerstörung statt lebendige Förderung.

So habe ich die Betrachtung fortgeführt bis zu der letzten Spitze der Kunstentwicklung. Ich kann jedoch hiermit meine Darstellung noch keineswegs abschliessen; es sind jetzt noch zunächst die hervorragendsten Mitglieder der Schule zu nennen, die sich um jene Koryphäen gebildet hat, und weiter ist dann auch der anderen in unserer Zeit thätigen künstlerischen Kräfte zu gedenken, die bald einem der vorausgegangenen Meister bestimmter sich anschliessen, bald nur überhaupt unter dem Einfluss der Neuzeit stehen.

Der Umstand, dass Wagner verhindert war, in Deutschland zu leben, hatte es für diesen eine Zeit lang zur Unmöglichkeit gemacht, selbst praktisch einzugreifen und eine Schule um sich zu versammeln. Wie nun Liszt überhaupt als der Nächststehende seit Wagner's Entfernung die Vertretung desselben übernahm, so ist er es auch gewesen, der nach dieser Seite hin zugleich für Wagner eintrat und die Heranbildung befähigter Schüler sich angelegen sein liess. An Liszt schlossen sich aus diesem Grunde zunächst auch alle Weiterstrebenden an, und es ist der Einfluss seiner grossen Kunstanschauung gewesen, welcher viele der Jüngeren aus der Flachheit und dem Schlendrian emporgehoben, einem höheren Ideal zugeführt hat. Teils sind es Schüler, auf die unmittelbar seine Einwirkung sich erstreckte, teils solche, die sich von ihm angezogen fühlten und bald näher, bald entfernter stehend, bald schon gereifter, bald minder ausgebildet herantretend, in der Verfolgung ihres Zieles durch ihn gekräftigt worden sind.

Es ist hier der Ort, zunächst eines Künstlers zu gedenken, auf dessen Entwicklung Liszt von Einfluss war, obschon derselbe als eine durchaus in sich abgeschlossene, völlig gereifte Natur vor uns

steht: Joachim Raff, geboren 1822 zu Lachen am Züricher See, gestorben 1882 als Direktor des Hoch'schen Konservatoriums in Frankfurt a. M. Auch Raff hat eine längere Entwicklung hinter sich, er war früher Salonkomponist und als solcher minder glücklich, da im Grunde sein ernsteres, gehalteneres Wesen wenig für eine derartige Aufgabe passen wollte. Nachher aber hat Raff längere Jahre hindurch den umfassendsten Studien sich hingegeben, und es hat diese Zeit strenger Arbeit das Resultat gehabt, dass er später erst sich selbst erfassen lernte und nun in seiner wirklichen Eigentümlichkeit sich darstellt. Erscheint er darnach als ein anderer, so ist der Grund dafür, dass er früher noch nicht er selbst war. Ich habe nicht die Absicht, länger bei der Besprechung dieses Künstlers zu verweilen, ebensowenig als bei den nachher noch zu erwähnenden. Nur im Vorübergehen will ich derselben gedenken, um meine Darstellung bis auf den gegenwärtigen Moment fortzuführen. Ein ausführliches Eingehen müsste jedenfalls ein verfrühtes genannt werden, da wir bei einigen derselben eine weitere Gestaltung erst noch abzuwarten haben. Nur bemerken will ich daher, dass Raff's Standpunkt der hier bezeichnete, infolge der neuen Wendung eingetretene ist, dass seine Eigentümlichkeit vor allem in dem neu gewonnenen, höheren Bewusstsein besteht. Speziell sind es noch seine Meisterschaft im Technischen, sein grosser Kunstverstand, welche ihn charakterisieren. Diese sind die Basis geworden, auf der er zu einem freieren, poetischen Schaffen sich erhoben hat. Unter seinen zahlreichen Werken nenne ich seine „Frühlingsboten", eines der besten Pianofortewerke ihres Genres, seine Streichquartette, seine Werke für Pianoforte und Streichinstrumente, seine Ouverturen und Suiten für Orchester, und endlich seine 11 Symphonieen, die trotz ihrer Programmüberschriften einen streng gegliederten Formenbau beibehalten. Raff war zugleich einer der ersten, der als Opernkomponist in Wagner's Fussstapfen getreten ist; doch vermochte er als solcher keine grössere Bedeutung zu erlangen.

Ein unmittelbarer Schüler Liszt's ist Hans v. Bülow, namentlich was Klavierspiel betrifft, während in der Komposition auch Wagner auf ihn, wie auf alle Mitglieder der Schule, von Einfluss war. Bülow, am 8ten Januar 1830 in Dresden geboren und am 12ten Februar 1894 in Kairo gestorben, ist ausser mit Liedern für eine Singstimme, mehrstimmigen Gesängen ohne Begleitung und Pianofortekompositionen auch mit grösseren Orchesterwerken hervorgetreten. Ich nenne unter diesen seine Ballade „Des Sängers Fluch" nach Uhland, seine Ouverture zu „Julius

Cäsar“ von Shakespeare, ein symphonisches Stimmungsbild „Nirwana“. Bülow gehört zu den intelligentesten, vielseitigst gebildeten Künstlern seiner Zeit, wie denn überhaupt eine nicht bloss spezifisch musikalische, sondern zugleich erhöhte allgemeine Bildung, das geistig Angeregte überhaupt, wenn auch nicht überall in gleich hohem Grade, eine Eigentümlichkeit der Schule ist. Bülow, gleich sehr unterstützt durch Talent und Studium, leistete auch als Dirigent Eminentes, so wie er auch als Lehrer sich namhafte Verdienste erworben hat. Auf seinen zahlreichen Konzertreisen als Pianist und Dirigent — noch heute bekannt sind seine Musterkonzerte mit dem reisenden Meininger Hoforchester — erwarb er sich schnell und dauernd den Ruhm des ausgezeichnetsten Interpreten seiner Zeit. Nicht unerwähnt soll auch sein eminentes Gedächtnis, wie seine starke physische Veranlagung bleiben, welches ihn beispielsweise befähigte, sämtliche Beethoven'sche Solokompositionen für Klavier an 16 aufeinanderfolgenden Abenden vorzutragen. Von der Vielseitigkeit seines künstlerischen Interesses legt auch die Thatsache Zeugnis ab, dass er trotz seiner bezeichneten Stellung zur neudeutschen Schule in der letzten Zeit seiner Wirksamkeit mit besonderem Eifer sich dem Schaffen des bedeutendsten Anhängers der altklassischen Richtung, Johannes Brahms, zuwandte. Einen Einblick in die Gediegenheit seiner kunstpädagogischen Leistungen gewährt das sehr zu empfehlende Studium seiner Herausgabe der späteren Beethoven'schen Klavierwerke im Verlage der Cotta'schen Buchhandlung (Bd. 4 und 5). Ein Rival in virtuoser Meisterschaft als Klavierspieler erstand ihm durch das Auftreten Anton Rubinstein's. War Bülow's Spiel der Typus strengster Objektivität der Darstellung, so das stark Impulsive in der Ausdrucksweise Rubinstein's der Ausklang momentanen subjektiven Affektes, und wir erkennen somit zwei Richtungen, in denen die Liszt'sche Kunst auseinanderstrebte, zwei Künstlerindividualitäten, die, sich ergänzend, den Höhepunkt der Klaviervirtuosität ihrer Zeit repräsentieren.

Ich nenne ferner unter den bedeutenderen Mitgliedern der neudeutschen Richtung zunächst Peter Cornelius, Felix Dräseke, Eduard Lassen, Hans v. Bronsart, Weissheimer, Alexander Ritter, Klindworth, K. Riedel, H. Porges.

In Peter Cornelius (geboren am 24sten Dezember 1824 zu Mainz, gestorben am 26sten Oktober 1874), dem Neffen des bekannten Malers gleichen Namens, tritt uns eine bescheidene, aber tiefinnerliche Künstlernatur entgegen, die, unter strengen Studien

bei Dehn in Berlin herangereift und durch regen Freundschaftsverkehr mit Wagner und Liszt angeregt, namentlich auf dem Gebiete des à capella-Gesanges und des Liedes ausgezeichnete Erfolge zeitigte. Ich erinnere nur an die „Trauerchöre“ für Männerstimmen, an den Cyklus „Liebe“ für gemischten Chor, die ohne Bedenken dem Schönsten beizuzählen sind, was die Litteratur auf diesem Gebiete aufzuweisen hat, sowie an die „Brautlieder“ und „Weihnachtslieder“. Von seinen Opern schliessen sich „Cid“ und „Gunlöd“, die letztere nachgelassene von K. Hoffbauer und Ed. Lassen vollendet, eng an Wagner an. Origineller und bedeutender ist sein „Barbier von Bagdad“, nächst den „Meistersingern“ wohl die wertvollste, feinsinnigste Darstellung edleren Humors in der Gattung der Oper. Dass, wie behauptet worden ist, Cornelius diese den „Meistersingern“ nachgebildet haben soll, beweist nur die Unkenntnis der Thatsache, dass der „Barbier“ schon 1858, also 9 Jahre vor Beendigung der Meistersinger-Partitur, seine Erstaufführung unter Liszt's Leitung erlebte, damals allerdings infolge von gehässigen und böswilligen Machenschaften niedergeschrieen wurde. Cornelius dichtete nicht nur, wie Wagner, den Text seiner Opern und auch der meisten seiner übrigen Kompositionen, sondern er hinterliess auch eine Anzahl geistvoller und tiefempfundener Gedichte, die Adolf Stern nebst biographischer Einleitung herausgab (C. F. Kahnt, Leipzig, 1890). Dräseke's Bedeutung liegt mehr auf dem Gebiete der Orchestermusik (3 Symphonieen, 3 Ouverturen, Konzerte, Kammermusikwerke) und auf dem der grösseren Vokalformen (ein Requiem, das Oratorium „Christus“ u. a. m.). In diesen wendet sich der ehemalige eifrige Anhänger der neu-deutschen Schule wieder der älteren Formgebung zu. Dies zeigt sich auch in seinen späteren Opern „Gudrun“ und „Herrat“, die aber bis jetzt grössere Bedeutung nicht erlangen konnten. Felix Dräseke wurde im Jahre 1835 als der Sohn des Hofpredigers Dräseke zu Koburg geboren und ist jetzt Kompositionslehrer am Konservatorium in Dresden. Der durch seine Lieder, Schauspielmusiken u. a. als fruchtbarer Tonsetzer bekannte Eduard Lassen wurde Liszt's Amtsnachfolger in Weimar. Hans v. Bronsart hat sich einen geachteten Namen als Pianist, Kapellmeister und Komponist von Orchester- und Kammermusikwerken erworben. Weissheimer schrieb ausser Liedern und Balladen u. a. die Opern „Theodor Körner“ nach einer Dichtung von Luise Otto und „Meister Martin und seine Gesellen“ nach der Erzählung von E. T. A. Hoffmann. Die beiden komischen Opern „Der faule Hans“ und „Wem die Krone?“

und die symphonischen Dichtungen Alexander Ritter's kennzeichnen diesen als einen der begabtesten und treuesten Anhänger der Weimaraner. Auch Karl Klindworth verdient hier genannt zu werden wegen seiner Klavierauszüge zu Wagner's „Nibelungen".*) Durch vorzügliche Aufführungen der neuentstandenen wie auch älterer, vergessener, bedeutender Chorwerke gaben Karl Riedel in Leipzig und später Heinrich Porges in München ein nachahmungswürdiges Beispiel. Endlich mögen die Namen Carl Götze, Singer, Seifriz, Damrosch, Sobolewski, Winterberger, Reubke, Gottschalg die Reihe derer beschliessen, welche einen engeren und unmittelbaren Anschluss an Wagner und Liszt in ihren Kompositionen erkennen lassen, wobei zu bemerken ist, dass wir später noch manchem Künstler, namentlich auf dem Gebiete der Oper, begegnen werden, dessen Schaffen ebenfalls unverkennbar in den Reformen dieser letzteren wurzelt.

Es war natürlich, dass Liszt's Einwirkung bald auch auf die jüngeren klavierspielenden Talente sich erstrecken musste, und so gab bald auch eine Reihe von Pianofortevirtuosen und Virtuosinnen Zeugnis von seiner Thätigkeit auch in dieser Beziehung. Die ausgezeichnetsten Talente sind aus seiner Schule hervorgegangen. Ich nannte unter diesen vor allen H. v. Bülow und Anton Rubinstein als die Hauptrepräsentanten. Es schien nach dem Vorgange Liszt's kaum noch möglich, im Klavierspiel neue Seiten zur Geltung zu bringen. Trotzdem haben sich beide eine selbständige Bahn gebrochen. Aus etwas späterer Zeit ragt insbesondere Carl Tausig durch eminente Leistungen hervor. Zu den bedeutenderen Talenten gehören ferner Dionys Pruckner und H. v. Bronsart. Adolf Blassmann, ebenfalls einer der besten Pianisten dieser Zeit, namentlich als Interpret Schumann's und im Vortrage von Kammermusik, hat sich selbständig gebildet, ist aber doch nach Gesinnung und Richtung diesem Kreise beizuzählen. Ich nenne hier ferner die zum Teil schon als Komponisten erwähnten Ed. Lassen, Karl Klindworth, Alexander Winterberger, Rob. Pflughaupt, Theodor Ratzenberger, William Mason, Franz Bendel, von denen der letztere auch als Komponist sehr thätig war. Auch viele Virtuosinnen sind zu erwähnen: in erster Reihe Frau v. Bronsart geb. Stark, Frau Pflughaupt, Frl. v. Sabinin, Frau Hirschfeld geb. Gärtner. Selbst auf

*) Klavierauszüge zu den Wagner'schen Opern und Musikdramen schrieben ferner H. v. Bülow, Tausig, Rubinstein, Uhlig unb Kleinmichel.

die Kunst der Ausführung auf anderen Instrumenten haben sich Liszt's begeisternde Anregungen erstreckt. Die hervorragendsten Virtuosen, wie Joachim, Singer, Cossmann, Damrosch u. a. standen zeitweilig unter seinem Einfluss.

Es ist das grosse Verdienst der Wagner-Liszt'schen Schule — die bekanntlich den Namen der neu-deutschen angenommen hat, aus keinem anderen Grunde, als um gehässige Erinnerungen, die an das abgeschmackte Wort „Zukunftsmusik“ sich knüpfen, zu beseitigen, — zuerst wieder Bahn gebrochen, neue Wege eröffnet zu haben. Denn so sehr auch der sogleich noch näher zu besprechende Künstlerkreis zu schätzen ist, der sich um Mendelssohn und Schumann gebildet hat, so dürfen wir uns doch nicht verhehlen, dass die grosse Mehrzahl der Mitglieder desselben den oft bemerkenswerten Anfängen eine nicht ganz entsprechende Folge gegeben, zum Teil auch in Einseitigkeit und Manier sich verirrt hat. Im allgemeinen ist die Stellung der Nachfolger zu beiden Meistern eine ähnliche, wie die der Schüler und Anhänger Mozart's einerseits, Beethoven's andrerseits. Wie dort, verflachte sich auch die Mendelssohn'sche Schule im weiteren Fortgange allzusehr in Formalismus und Aeusserlichkeit; die tieferen Naturen schlossen sich an Schumann, wie ja dieser selbst Mendelssohn gegenüber die tiefere Natur war.

Es ist hier zunächst eines Künstlers zu gedenken, der berufen sein sollte, auf dem Gebiete der absoluten Musik wahrhaft Grosses zu vollbringen, und dessen ganzes Schaffen doch in vieler Beziehung im schroffsten Gegensatz zu den Zielen steht, die in Berlioz — Wagner — Liszt zum Ausdruck gelangten, der Bach und Beethoven in sich aufnahm, wie niemand zuvor, dessen starke Persönlichkeit sich dennoch frei hielt von blosser Nachahmung der Klassiker, der es verstand, seiner Tonsprache einen Inhalt zu geben, welcher ihn als eine durchaus selbständige Individualität erscheinen lässt: Es ist dies der von R. Schumann seiner Zeit in glänzender Weise in die musikalische Welt eingeführte Johannes Brahms. In dem Sichbeschränken seiner Kunst auf die rein musikalischen Ausdrucksmittel, in dem Sichnachinnenwenden, in dem bewussten und unerbittlichen Festhalten an der musikalischen Formenlogik der Klassiker steht er namentlich zur Wagner'schen Gesamtkunst in einem schroffen Gegensatz. Hatte nun dieser Gegensatz durch den leider nicht immer streng sachlich geführten Kampf der Parteien die schärfsten Formen angenommen, so ist es jetzt an der Zeit, sich dessen bewusst zu werden, dass solch ein Gegensatz zu-

gleich eine Ergänzung bedeutet, und dass das scheinbar Unversöhnliche, Unverschmelzbare wohl nebeneinander Bestand haben kann; ist es nicht vielmehr ein Zeichen mehr für das Erhabene und Unversiegbare unserer Kunst, wenn nach derartig verschiedenen Richtungen, wie sie das Wagner'sche Musikdrama, die Liszt'sche symphonische Dichtung, die Brahm'sche reine Musik hervorbrachte, Werke entstehen, die sich nebeneinander zu behaupten vermögen, denen eine sieghafte Dauer innewohnt? Ist es auch heute noch nicht möglich, ein abschliessendes Urteil über Brahm's und seine Bedeutung für die Musikgeschichte auszusprechen, so deutet doch die Zunahme des Verständnisses für seine Werke darauf hin, dass er der Schar kurzlebiger Epigonen nicht beizuzählen ist. Seine Orchester- und Kammermusik-Kompositionen, u. a. 4 Symphonien, 2 Serenaden und Ouverturen, 2 Konzerte für Klavier, eins für Violine und eins für Violine und Cello, die Sextette, Quintette, Quartette, Trios, die Sonaten, die Variationswerke, Rhapsodieen und Ungarischen Tänze für Klavier, erscheinen immer häufiger auf den Programmen, das „Deutsche Requiem“, das „Schicksalslied“, „Triumphlied“ u. a. zählen unstreitig zu den bedeutendsten Erscheinungen auf dem Gebiete der grösseren Vokalwerke, und seine zahlreichen Lieder endlich werden von den ersten unserer Sänger und Sängerinnen eifrig gepflegt. Johannes Brahms wurde am 7ten Mai 1833 zu Hamburg als der Sohn eines Kontrabassspielers des dortigen Stadtorchesters geboren. Trotzdem er nur eine schlichte Volksschulbildung genoss, wusste er sich in späteren Jahren durch eifriges Studium eine sehr gründliche allgemeine Bildung anzueignen. Der musikalische Unterricht begann frühzeitig unter O. Cossel und dem bekannten Theoretiker Eduard Marxsen. Nachdem er die Bekanntschaft des ungarischen Violinisten Ed. Remenyi gemacht, mit dem er seine erste Konzertreise unternahm, die Aufmerksamkeit Joachim's und Liszt's auf sich gelenkt hatte und durch R. Schumann, wie schon angedeutet, in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ enthusiastisch begrüsst worden war, sollte doch noch eine lange Reihe von Jahren vergehen, ehe ihm eine allgemeinere Anerkennung zu Teil wurde. In der Zeit von 1854 bis 1857 finden wir ihn als Chordirigenten des Fürsten zu Detmold, 1862 nach vorübergehendem Aufenthalt in Hamburg und in der Schweiz zum erstenmale in Wien, wo er sich später dauernd niederliess. Hier starb er auch am 3ten April 1897. Ein grosser Teil der Bewohner Wiens und viele seiner Kunstfreunde gaben ihm das letzte Geleit nach dem Wiener Centralfriedhof, wo er in der Nähe der Ruhestätten Beet-

hoven's und Schubert's feierlich beigesetzt wurde. Eine Biographie von Brahms enthält Bd. 1 der durch Reimann begonnenen Folge von Lebens- und Charakterbildern „Berühmter Musiker". Ausserdem lieferten biographische Beiträge: H. Deiters, L. Köhler, A. Dietrich, S. V. Widmann und Ed. Hanslick. In zweiter Reihe ist hier als bedeutenderer Symphonie- und Kirchenkomponist Anton Bruckner zu nennen, dessen Werke erst, nachdem er schon lange das 50. Lebensjahr überschritten, verbreitetes Aufsehen erregten. Von den äusseren Lebensschicksalen Bruckner's will ich nur anführen, dass er am 4ten September 1824 zu Ausfeld in Oberösterreich als der Sohn eines Dorfschullehrers geboren wurde, dass er später die Stelle eines Organisten in Linz bekleidete und in Wien als Nachfolger Sechters als Organist der Hofkapelle angestellt und zugleich als Lehrer des Kontrapunkts am Konservatorium, sowie später als Lektor für Musik an der Universität berufen wurde, bis am 11ten Oktober 1896 der Tod seinem Leben ein Ziel setzte. Eine kurze biographische Skizze Bruckner's schrieb noch zu dessen Lebzeiten Fr. Brunner. Aus dem Umstande, dass mit dem Auftreten Bruckner's die Wiener Kritik sich in zwei Parteien, die der Brucknerianer und Brahmsianer, spaltete, geht schon das Gegensätzliche in der produktiven Wirksamkeit beider Autoren hervor. Begründet liegt diese Gegensätzlichkeit in dem engen Anschluss Bruckner's an Wagner, nämlich insoweit, als er den Stil des letzteren auf die Kirchenkomposition (ein Te deum, mehrere Messen und kleinere Werke) und Symphoniemusik (in seinen 8 Symphonieen) überträgt. Bruckner unterscheidet sich aber wiederum insofern von diesem, wie andererseits von Liszt, als er ausschliesslich die absolute Musik kultiviert und jegliches Programmatische meidet. Das Erbe Berlioz'—Liszt's weiterzuführen, dazu sollte in jüngster Zeit ein anderer berufen sein, das ist Richard Strauss. In München als der Sohn eines Waldhornbläsers der königl. Kapelle am 11ten Juni 1864 geboren und schon frühzeitig durch diesen sowie durch den Hofkapellmeister W. Meyer in die Geheimnisse der Tonwelt eingeweiht, bildete er sich schnell zum ersten Orchester- und zu einem der beliebtesten Liederkomponisten der Jetztzeit aus. Seine einwandsfreie Befähigung für das Dirigentenfach verschafften ihm bald angesehene Stellungen als Kapellmeister in Meiningen, dann in Weimar, München und 1898 in Berlin. Schloss er sich im Anfange seiner schöpferischen Thätigkeit an die klassische Richtung an, so veranlasste ihn Alexander Ritter in der Mitte der achtziger Jahre, sich Liszt zum Vor-

bild zu nehmen, und er errang denn auch bald bedeutende Erfolge mit seinen symphonischen Dichtungen „Aus Italien“, „Don Juan“, „Tod und Verklärung“, „Macbeth“, „Till Eulenspiegels lustige Streiche“, „Also sprach Zarathustra“, „Don Quixote“ und „Ein Heldenleben“. Am meisten Staub aufgewirbelt hat unter diesen „Also sprach Zarathustra“ (frei nach Nietzsche). Es sollen hier nicht noch einmal über das Wesen und die Berechtigung der Programmmusik Betrachtungen gepflogen werden, nur festzustellen ist hier, dass das Für und Wider heute noch ebenso zum Gegenstande offener und zum Teil erbitterter Fehde gemacht wird, wie vor Jahrzehnten; auch lässt sich nicht annehmen, dass in absehbarer Zeit der Streit einhellig entschieden wird. Wir halten vielmehr an dem Standpunkte fest, dass das Gegensätzliche der Kunstrichtungen sich nicht notwendigerweise ausschliesst, sondern sich zu ergänzen vermag, und insofern kann auch der symphonischen Dichtung als solcher die Daseinsberechtigung nicht abgesprochen werden.

Ich nenne ferner von selbständig hervorgetretenen Individualitäten der Schumann'schen Richtung zunächst Joseph Joachim, der auch Orchesterwerke geschrieben hat, namentlich aber durch sein Violinkonzert Nr. 2 (in ungarischer Weise) Geltung erlangt hat; Bargiel, Schumann's Verwandter, der sich als hervorragendes Talent durch Orchesterkompositionen, Kirchenstücke, Werke für Kammer- und Hausmusik Anerkennung erwarb; Theodor Kirchner, geschätzt als Lieder- und gediegener Pianofortekomponist. (Seine meist kurzen Genrebilder sind stilistisch und inhaltlich im höchsten Masse und im besten Sinne originell, haben allerdings mit blendend virtuosen Konzertstücken nichts gemein.) Adolf Jensen, von Bülow durch eine Besprechung in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ eingeführt, ist mit einer grossen Anzahl von Tondichtungen für Pianoforte, Orchester, Chor und Orchester, sowie Liedern und Gesängen hervorgetreten. Am bedeutendsten im Fache der Klavier- und Liedkomposition, zeigt sich hier seine Eigenart in der Bevorzugung lyrischer Stimmungsmomente. Von Grimm sind drei Suiten für Orchester zu nennen. Endlich ist in diesem Zusammenhange noch der schon genannte Carl Ritter zu erwähnen, auf dessen Pianofortekompositionen und Lieder ebenfalls Bülow zuerst durch ausführliche Besprechung in dem genannten Blatte aufmerksam machte. Wie ich schon vorhin bemerkte, kann es nicht in meinem Plane liegen, allen diesen Künstlern und ihren Werken eine ausführlichere Charakteristik zu widmen. In umfassenderem Zu-

sammenhang sind die hervorragendsten Leistungen dieser Schule in Aufsätzen besprochen, die im 55sten Bande der „Neuen Zeitschrift für Musik“ vom Jahre 1861 veröffentlicht wurden. Dieselben dokumentieren ein geistvolles Eingehen, wenn sie auch hin und wieder etwas zu enthusiastisch gehalten sind. Auf diese Aufsätze erlaube ich mir diejenigen zu verweisen, denen es um genauere Kenntnisnahme zu thun ist.

Weiter sind in diesem Zusammenhange auch A. Rubinstein und R. Volkmann anzuführen, obgleich beide nicht einen so ganz bestimmt ausgeprägten Anschluss an einen bestimmten Meister, d. h. ausschliesslich an einen solchen, erkennen lassen. Alle die Genannten sind hervorragende Talente, wenn auch in bald grösserem, bald geringerem Grade; sie gehören zu den vorzüglichsten Kräften ihrer Zeit ausserhalb der Wagner-Liszt’schen Schule. Was Volkmann betrifft, der 1815 zu Lommatzsch in Sachsen geboren wurde und 1883 als Lehrer an der Musikakademie in Budapest starb, so war es dessen Trio in B-moll, Op. 5, welches Uhlig in der darüber in der „Neuen Zeitschrift für Musik“ veröffentlichten Rezension als eine Meisterleistung bezeichnete, sodass er auf diese Weise den Komponisten in der musikalischen Welt einführte. In späterer Zeit ist Volkmann sehr produktiv gewesen, und hat Treffliches geleistet in verschiedenen Bereichen, im Fache der Pianofortemusik und des Streichquartetts. Aus der erstgenannten Sphäre mache ich auf sein Op. 21 unter dem Titel: „Visegrad“, sowie auf die „Wanderskizzen“ und die vierhändigen „Ungarischen Skizzen“ aufmerksam. Sehr beachtenswert ist seine erste Symphonie im D-moll und von den 3 Serenaden die in F-dur (Op. 63). Ebenso vorzüglich ist sein Pianoforte-Konzert und das für Violoncell, das erstere von Blassmann, das zweite von Popper in die Oeffentlichkeit eingeführt. Auch auf dem Gebiete der Chor- und Kammermusikkomposition ist Volkmann thätig gewesen. Eine noch grössere Zahl von Werken hat Anton Rubinstein, geboren am 28sten November 1829 zu Wechwotynetz in Podolien, gestorben am 20sten November 1894 in Peterhof bei Petersburg, veröffentlicht. Freilich ist darunter gar manches, was er besser im Pulte zurückbehalten hätte, und es ist namentlich dieser Umstand gewesen, der seiner Wertschätzung im grösseren Publikum entgegengetreten ist, da er mit der Menge seiner Publikationen die Kunstfreunde förmlich überschüttete und gewissermassen betäubte. Doch haben sich schon jetzt aus dieser Menge mehrere sehr hervor-

ragende Produktionen ausgeschieden, die darum auch im erhöhten Grade zur Geltung gekommen sind, obschon auch hier Reminiscenzen an Mendelssohn den Genuss zu Zeiten beeinträchtigen. Dahin gehört vor allen Dingen seine ursprünglich viersätzige Ozean-Symphonie, der er später noch drei Sätze hinzugefügt hat. Vielseitig, nach Form und Stil, sind neben seinen Orchesterkompositionen (6 Symphonien, 5 Ouverturen, 3 Charakterbilder, eine Suite und eine Phantasie) auch seine Klavierwerke, als Etuden, Sonaten, Serenaden, Konzerte, unter denen das in D-moll des öfteren gespielt wird, Barkarolen, Romanzen, Melodieen u. s. w. Eine stattliche Reihe von Kammermusikwerken zeugt gleichfalls von seinem unermüdlichen Kompositionseifer. Nachhaltige Erfolge sichern ihm seine Lieder, wogegen er durch die Bühnenwerke, einschliesslich der späteren Versuche einer „geistlichen Oper“ nach dem Vorbilde Wagner's („Das verlorene Paradies“, „Der Turmbau zu Babel“, „Moses“), nicht durchgreifende Anerkennung finden sollte. Einen Hauptmangel seiner produktiven Thätigkeit müssen wir noch in dem Umstande erkennen, dass seinen Werken eine ausgesprochene Originalität fehlt; sie zeigen zwar hin und wieder national-russische Färbung, erscheinen aber im übrigen durch fast alle unmittelbaren Vorgänger und Zeitgenossen beeinflusst, ohne eigene Physiognomie. Vielleicht liegt es gerade in der Doppelnatur Rubinstein's als Klavierspieler und Komponist begründet, dass er die höchste Meisterschaft als produktiver Künstler zu erreichen nicht berufen war. Der Bedeutung Rubinstein's als Klaviervirtuos wurde bereits im Anschluss an Bülow's Wirken gedacht.

Je bestimmter der musikalische Ausdruck wurde, je vielseitiger und detailierter sich die Ausdrucksmittel durch Vervollkommnung der Kompositionstechnik herausbildeten, umsomehr konnte der Tonkunst durch die verschiedenen Völker, worauf uns jetzt das Beispiel Rubinstein's hinweist, ein charakteristisch nationales Gepräge aufgedrückt werden, und so sehen wir denn in jüngster Zeit das Nationale in der Musik in einer Weise hervortreten, wie sie für die weitere Entwicklung der Kunst von nachhaltigem Einfluss zu sein vermag.

Bleiben wir gleich bei Russland stehen, so tritt uns schon aus früherer Zeit in dem bekannten Kirchenkomponisten Dimitri Bortniansky (1751—1825) eine achtunggebietende Persönlichkeit entgegen, wenn auch in seinen Kirchengesängen spezifisch nationale Elemente noch nicht zu finden sind. Der erste, der solche hauptsächlich in der Oper verwertete, damit also der eigentliche Schöpfer der russischen Nationaloper wurde, war — wenn man hier

von Werstowski absehen will, welcher vor ihm schon russische Operntexte in Musik setzte — Michael Glinka (1804—1857). In Deutschland hat unter den jüngeren Vertretern des musikalischen Russland Peter Tschaikowsky die meiste Anerkennung gefunden, und zwar durch seine 6 Symphonien, in denen er sich der Programmmusik zuwendet, durch mehrere andere Kompositionen für Orchester, Konzerte, Kammermusikwerke, Lieder und Klavierstücke. Tschaikowsky's Leben fällt in die Zeit von 1840—1893. Er wurde in Petersburg ein Opfer der Cholera. Von späteren russischen Opernkomponisten, die sich übrigens meist eng an die neu-deutsche Schule anschlossen, mögen hier noch angeführt werden: Dargomyszki, Serow, Borodin, Cäsar Cui, Balakireff, Mussorgski und Rimsky-Korsakoff, welch letztere 5, genannt die „Novatoren“, durch Bildung einer eigenen Schule einer erträumten künftigen Vorherrschaft des Slaventums in der Musik die Wege bahnen möchten.

Der bedeutendste unter den Komponisten tschechischer Nation ist Anton Dvorák, geboren am 8ten September 1841 zu Mühlhausen in Böhmen als der Sohn eines Fleischermeisters. Er war schon mehr als 30 Jahre alt, ehe sich die Oeffentlichkeit für ihn interessierte. Brahms empfahl ihn seinem Verleger Simrock, was nicht unerheblich das Bekanntwerden Dvorák's förderte. Fast auf allen Gebieten des Tonreichs thätig, und mit allen Stilarten vertraut, weiss er sich trotz seiner nach deutschen Begriffen nicht einwandsfreien Satzweise eine achtunggebietende Originalität zu wahren. Dvorák lebt heute als Professor am Konservatorium in Prag. Eine unbestrittene Popularität gewann auch in Deutschland der 1824 geborene böhmische Komponist Friedrich Smetana, welcher sein tragisches Ende 1884 in der Irrenanstalt zu Prag fand, nachdem er längere Jahre vorher sein Gehör verloren, hauptsächlich durch eine seiner Opern: „Die verkaufte Braut“. Doch wusste er sich auch durch viele Instrumentalwerke mehr als vorübergehende Geltung zu verschaffen. Endlich sei auch der Erfolge des Wiener Kapellmeisters Gustav Mahler als Symphoniker aus neuester Zeit hier gedacht.

Von nordischen Tonsetzern der neueren Zeit waren u. a. der 1900 im Alter von 95 Jahren verstorbene J. P. E. Hartmann, sowie N. W. Gade in der 22sten Vorlesung bereits genannt. Nächst diesen dänischen Komponisten gebührt den Norwegern der Ruhm, für die Entwicklung der modernen Tonkunst fördernd eingetreten zu sein. Unter diesen nimmt Edward Grieg als ein Künstler von hervorstechender Begabung den ersten Rang ein. Enthalten

auch viele seiner Kompositionen, namentlich die Klaviersachen, in ihrer charakteristischen Darstellung norwegischer Eigenart für unser Empfinden unzugängliche Härten, so kommt doch in ihnen eine ausgereifte künstlerische Individualität von imponierender Grösse zur Erscheinung. Grieg wurde im Jahre 1843 zu Bergen in Norwegen geboren und erlangte seine musikalische Ausbildung auf dem Leipziger Konservatorium. Ausser den erwähnten Klavierstücken sind seine Orchestersuiten, seine „Elegischen Melodien" für Streichmusik, sein A-moll-Klavierkonzert, mehrere Lieder am Klavier, sowie die „Landerkennung" für Bariton, Männerchor und Orchester bei uns sehr verbreitet. Neben Grieg sind noch mit Achtung u. a. seine Landsleute Halfdan Kjerulf, J. S. Svendsen und Christian Sinding zu nennen.

Zu dem, was in Bezug auf die neuere italienische Musik in der 19ten Vorlesung gesagt wurde, ist jetzt wenig hinzuzufügen. Italien ist schon lange zurückgetreten von der Führerschaft auf musikalischem Gebiete; der Rückgang ist bis heute ein unaufhaltsamer geblieben. Hat zwar Giuseppe Verdi bereits um die Mitte des 19ten Jahrhunderts eine verbreitete und bis auf unsere Tage anhaltende Popularität durch seine Opern aus früherer Zeit, namentlich durch „Rigoletto", „Traviata" und „Der Troubadour", erlangt, und ist die fortschrittliche Tendenz, die sich in seinen späteren Werken „Aida", „Othello" und „Fallstaff" ausspricht, hoch anzuschlagen, so ist sein Einfluss auf die gesamte Kunstentwicklung doch minder bedeutend, während den sporadischen glänzenden Erfolgen der jüngsten italienischen Opernkomponisten Leoncavallo, Mascagni u. a., so schnell, wie sie sich auch ausserhalb Italiens ausdehnten, keine Dauer beschieden ist. Von sonstigen der Gegenwart angehörenden namhafteren Komponisten dieses Landes seien noch Enrico Bossi, Perosi und Martucci genannt.

In Frankreich waren es vornehmlich Ambroise Thomas (1811—1896) und Charles Gounod (1817—1893), welche auf dem Gebiete der Oper die Herrschaft errangen. Der erstere wurde bei uns durch „Mignon" bekannt, Gounod durch seinen „Faust" (Marguerite) und „Romeo und Julie". Der letztere ist ausserdem durch seine Chor- und Instrumentalwerke nicht ohne Bedeutung geblieben. Seine Meditation des ersten Praeludiums aus dem „Wohltemperierten Klavier" von Bach ist in den verschiedensten Arrangements ein allbeliebtes Stück unserer Konzert- und Hausmusik geworden. Andere französische Komponisten neuerer Zeit sind: César Franck, Ernest Reyer, Félicien

David, berühmt durch seine Ode-Symphonie „Die Wüste“, Aimé Maillart, in Deutschland noch jetzt durch die Oper „Das Glöckchen des Eremiten“ bekannt, Louis Lacombe, Théodore Gouvy, Ed. Lalo und endlich Camille Saint-Saëns, der bedeutendste unter ihnen in unserer Zeit. Zur Verflachung der Kunstanschauung in Frankreich trug viel die Entstehung der französischen Buffo-Operette, sowie des Ballets bei, als deren Begründer bez. Hauptvertreter Ronger (genannt Hervé), J. Offenbach, Lecocq, Bizet und Delibes zu nennen sind. Ihr Gegenstück fand dieselbe, wie dies gleich hier beiläufig angeführt werden soll, in den Operetten der Wiener F. v. Suppé, Johann Strauss, Karl Millöcker u. a.

Unter den produktiven Künstlern anderer Nationen mögen hier noch dem Namen nach angeführt werden: Barnett, Parry, Sullivan, Mackenzie, Stanford und Cowen in England; P. Benoit, Edgar Tinel, S. de Lange in Belgien und Holland; doch ist dabei zu bemerken, dass die zuletzt Genannten keine bedeutenderen Individualitäten mit bestimmt nationalem Gepräge sind.

Wir hatten neben den Koryphäen dieser Epoche mehrere gleichzeitige Künstler zu verzeichnen, die innerlich noch der vorausgegangenen Kunstentwicklung angehören, ohne Träger ganz bestimmter Richtungen zu sein. Es folgten sodann diejenigen, welche unter dem Einflusse Mendelssohn's standen, alle schon früher Besprochenen. Später trat eine Pause ein, jene kritische Uebergangszeit, die ich Ihnen vor kurzem erst dargestellt habe. Weiter herauf machte sich die Einwirkung Schumann's überwiegend geltend, und gleichzeitig trat dann auch die neu-deutsche Schule ins Leben. Neben dieser aber laufen wieder Richtungen her, in ähnlicher Weise mit minder bestimmt ausgeprägter Physiognomie, wie ich dies schon von einer etwas weiter zurückliegenden Zeit zu bemerken Gelegenheit hatte. Fr. Schneider's und seiner Schule gedachte ich schon früher. Auch wurden dort mehrere seiner namhaftesten Schüler erwähnt. Andere Mittelpunkte haben sich später gebildet durch die verschiedenen Konservatorien für Musik, welche errichtet wurden. In ähnlicher Weise haben Marx und Dehn in Berlin einen Kreis von Schülern um sich versammelt.

Die Koryphäen der Epoche sind: Schubert, Mendelssohn, Chopin, Schumann, Franz, Berlioz, Wagner, Liszt.

Diejenigen der jüngeren, welche sich einzelnen dieser Meister speziell angeschlossen haben, wurden bereits genannt. Was viele andere betrifft, so ist es kaum möglich, eine bestimmte Gruppierung nach Richtung oder Schule zu geben. Die Werke derselben zeigen mehr oder weniger nur im allgemeinen die Physiognomie der Zeit, und eine bestimmte Charakteristik würde ein sehr genaues Eingehen in spezielle Unterscheidungsmerkmale notwendig machen, und dann doch kaum einen Zweck haben. Besser daher, wenn ich die weitere Uebersicht, mit der ich diese Darstellung beschliesse, nach den verschiedenen Gattungen ordne und einzelne Namen beispielsweise anführe, selbstverständlich mit Ausschluss aller schon in anderem Zusammenhange Genannten. In der Hauptsache kann es uns jetzt nur noch darauf ankommen, einen Blick zu Ihrer weiteren Orientierung auf die neueren Erscheinungen zu werfen, ohne dabei eine erschöpfende Vollständigkeit, die häufig zu einer bloss katalogischen Uebersicht herabsinken müsste, anstreben zu wollen.

Ein Verzeichnis neuerer deutscher Operntonsetzer teilte ich Ihnen bereits in der 20sten Vorlesung mit, d. h. ein Verzeichnis aller derer, die mehr oder weniger sich auf Nachahmung von Meistern beschränkt haben, während die hervorragenderen Talente, die als Träger der Entwicklung zu betrachten sind, im Fortgang der Darstellung eine ausführlichere Besprechung fanden. Auch diejenigen unter den Mitgliedern der neu-deutschen Schule, welche auf dem Gebiet der Oper thätig gewesen sind, fanden bereits Erwähnung. Es erübrigt nur noch, an einige von denen zu erinnern, welche so glücklich waren, in jüngster Zeit sich Erfolge zu erringen. Hierher gehören Ignaz Brüll („Das goldene Kreuz“), Karl Goldmark („Die Königin von Saba“, „Das Heimchen am Herd“), Hermann Götz („Der Widerspenstigen Zähmung“), Karl Reinthaler, Edmund Kretzschmer („Die Folkunger“), E. N. v. Reznicek („Donna Diana“), Viktor Nessler („Der Trompeter von Säkkingen“), Karl Gramann, Arnold Mendelssohn, Wilhelm Kienzl („Der Evangelimann“), Heinrich Zöllner, Joseph Huber, Heinrich Hofmann, F. v. Holstein, E. Lassen, Engelbert Humperdinck („Hänsel und Gretel“), August Klughardt („Iwein“, „Gudrun“, „Die Hochzeit des Mönchs“), August Bungert („Die homerische Welt“), Max Schillings („Ingwelde“, „Der Pfeifertag“), Siegfried Wagner („Der Bärenhäuter“), Felix Weingartner („Genesius“), Eugen d’Albert („Der Rubin“, „Kain“, „Die Abreise“), Franz Curti, Ludwig Thuille, S. v. Hausegger und Hans Pfitzner.

Ich muss mich hier auf die Angabe der bekanntesten Werke genannter Tondichter beschränken.

Der neueren Produktionen im Fache des Oratoriums gedachte ich schon in der 17ten Vorlesung, so wie dort auch schon ausführlich über den Stand der Kirchenmusik gesprochen wurde. In letzter Zeit sind im Fache des weltlichen und kirchlichen Oratoriums sowie sonstiger Kirchenkompositionen ausser den dort genannten u. a. noch folgende Komponisten thätig gewesen: Martin Blumner, M. Zenger, J. Rheinberger, Gade, M. Bruch, F. Lachner, A. Becker, Dräseke, Gouvy, Bruckner, Grell, Vierling, E. F. Richter, Raff, Brahms, H. v. Herzogenberg, J. L. Nicodé, Schulz-Beuthen, Klughardt, Woyrsch, Gustav Schreck, Ph. Wolfrum, R. Bartmuss, und von Ausländern Dvorák, Verdi, Benoit, Tinel und Hegar.

Auf dem Gebiet der Orchesterkomposition ist vor allem an jene Versuche, die Form der Suite in der Gegenwart wieder einzuführen, zu erinnern. Ausser Raff, der bereits besprochen wurde, sind hier Franz Lachner, Esser, Grimm, deren ebenfalls schon zum Teil gedacht wurde, zu erwähnen. Auch die Serenade bildete sich als beliebte Form für Orchestermusik heraus und fand z. B. ihre Vertreter in Volkmann, R. Fuchs, Reinecke, Jadassohn und Brahms. Abgesehen von der Bearbeitung dieser Form im besonderen und die Orchesterkomposition überhaupt ins Auge gefasst, wäre hier natürlich eine sehr grosse Anzahl von Tonsetzern namhaft zu machen. Ich nenne unter diesen ausserdem noch Abert, Vierling, Goldmark, Rheinberger, Bruch, Taubert, Wuerst, Radecke, Lassen, B. Scholz, Zenger, Schulz-Beuthen, Rudorff, Brüll, Rüfer, X. u. Ph. Scharwenka, A. Krug, W. Berger, Georg Schumann, Klughardt, S. v. Hausegger und Hans Huber.

Im Fache der Kammer- und Hausmusik sind ausser einigen der soeben Genannten u. a. Grädener, Gurlitt, Kiel, Hiller, Th. Kirchner, Rob. Kahn, Bargiel, Thuille und Gernsheim bemerkenswert. Besonders reich ist natürlich das Feld der Pianofortelitteratur bearbeitet worden. Auch hier haben Raff, Meinardus, Goldmark u. a. den Versuch der Wiedereinführung der Suite gemacht. Daneben fanden alle älteren und neueren Formen ihre Vertretung. Hier auch nur annähernd ein Verzeichnis geben zu wollen, würde so viel heissen, als einen Katalog aufzustellen. Ich nenne beispielsweise Bendel,

Kiel, Jadassohn, Gernsheim, Hiller, Reinecke, Dräseke, Gurlitt, Jensen, Dvorák, Grieg, Moskowski, Tschaikowsky, Rheinberger, X. u. Ph. Scharwenka, W. Berger, Clemens Becker, Ed. Schütt, N. v. Wilm, H. v. Herzogenberg, St. Saëns, H. Kjerulf, Busoni, Sindnig, Leschetitzky, Paderewski.

Der grossen Verbreitung des Klavierspiels in unserer Zeit entsprechend hat auch die Litteratur für instruktive Zwecke mehr und mehr eine ganz enorme Ausdehnung gewonnen. Ich erinnere nur an Namen, wie L. Köhler, Mertke, Pischna, Eschmann, A. Krause, Handrock, C. H. Döring, Lebert, Stark, Breslaur, H. Berens, Th. Kullak, Löschhorn, Ruthardt, Riemann, Germer und Kühner.

Mit der immer grösseren Verbreitung des Männergesangs in neuester Zeit, der seine Anhänger jetzt nach Hunderttausenden zählt, hat auch die Litteratur dafür immer mehr an Umfang zugenommen. Nicht unerwähnt darf indes bleiben, dass dieser Kunstzweig zugleich mit der Modelitteratur für Pianoforte der am unkünstlerischsten und oberflächlichsten vertretene ist. Nur wenige bessere Tonsetzer, die sich dieser Sphäre fast ausschliesslich gewidmet haben, unter diesen in erster Linie Karl Zöllner, Otto, Adam, Tschirch, erhoben sich über das allgemeine Niveau. Mit der Vermehrung der Gesangvereine sank auch die Produktion immer mehr zur Seichtheit herab. Liszt mit seinen ausgezeichneten Quartetten nannte ich schon, sein „Festgesang an die Künstler“ ist hier noch anzuführen. Neuerdings haben hervorragend Begabte, sowie mehrere achtungswerte Talente den Versuch gemacht, einen höheren Aufschwung in diesen Kunstzweig zu bringen. Bedeutendes hat Max Bruch geleistet. Gade, Grieg, Rietz, F. Lachner, Speidel, Rheinberger, Reinecke, Herbeck, Attenhofer, H. Hofmann, Hegar, K. Munzinger, H. Huber, R. Becker, E. Schultz, M. Plüddemann, H. Zöllner, M. v. Weinzierl, K. Hirsch, E. Kremser, E. Kretschmer, G. Schreck, Gernsheim, A. Krug, E. Thuille, Arnold Mendelssohn sind ausserdem neben noch manchem anderen hervorzuheben. Infolge der zunehmenden Pflege des Männergesangs und der damit zusammenhängenden Hebung dieses modernen Kunstzweiges wenden sich die fähigeren Vereine erfreulicherweise auch wieder mehr den Männerchören von Schubert, Schumann, Mendelssohn und Cornelius zu.

Ueber Orgelmusik und Orgelspiel habe ich schon in der 17ten Vorlesung gesprochen, und es ist dem dort Gesagten nichts weiter hinzuzufügen.

Eine besonders reiche Thätigkeit zeigt sich auch im Fache des Liedes. Träger der Entwicklung sind, wie Sie wissen, Schubert, Mendelssohn, Schumann, Franz und Liszt, später Rubinstein, Brahms, Hugo Wolf und Richard Strauss. Auch die hervorragendsten unter denen, die sich einzelnen der älteren Meister besonders angeschlossen haben, bezeichnete ich schon; unter diesen Jensen, Winterberger, Kirchner. Ausserdem gelangten noch zu grösserer Bedeutung: Taubert, Reinecke, Curschmann, Bruch, Lassen, F. Lachner, Kücken, Fesca, H. Hofmann, Radecke, Bungert und R. Kahn. Der Bedeutung Rubinsteins, Dvorák's und Tschaikowsky's als Liederkomponisten war schon früher gedacht.

Viele unter den genannten Komponisten der neuesten Zeit haben durch ihre Werke Dauer versprechende Erfolge errungen, und gar manches ist unter diesen, das einer besonderen Würdigung an dieser Stelle wohl wert wäre — ich erinnere nur an Max Bruch und sein Violinkonzert in G-moll, an die erst vor kurzem verstorbenen Heinrich Hofmann und August Klughardt, deren Chor- und Orchesterwerke sich gegenwärtig einer grossen Beliebtheit erfreuen —, doch würde ein spezielleres Eingehen auf diese die Grenzen überschreiten, welche Zeit und Raum diesen Vorlesungen gesteckt hat.

Fassen wir schliesslich noch einmal die Kunst der Ausführung ins Auge, so hat dieselbe in den letzten Jahrzehnten wieder viele zum Teil sehr hervorragende Talente gewonnen; was Pianofortespiel betrifft, auch ausserhalb der neu-deutschen Schule. Unter den Klavierspielern nenne ich insbesondere noch Reinecke, M. Pauer, Alfred Grünfeld, Reisenauer, Stavenhagen, Lamond, Paderewski, Sauer, Siloti, Friedheim, Heymann, Barth, Rosenthal, Busoni, Raoul Pugno, Risler, Brassin, Koczalski und den Grossmeister der Gegenwart E. d'Albert. Von den klavierspielenden Damen sind nach Klara Schumann als die bedeutendsten zu nennen: Sophie Menter, Pauline Fichtner-Erdmannsdörffer, Mary Krebs, Martha Remmert, Annette Essipoff, Klotilde Kleeberg und Therese Carreno.

Auf dem Gebiet der Violine ragt seit nun schon längerer Zeit als der erste Meister klassischer Interpretation vor allen Joseph Joachim hervor, durch seine eminente Virtuosität ebensosehr, wie durch sein grossartiges, edles, männliches Spiel. Geiger ersten Ranges aus früherer Zeit sind ferner Laub und Singer. Ebenso ist hier David's und seiner Verdienste als Lehrer, Virtuos und Konzertmeister zu gedenken. Von namhaften Violinvirtuosen der Neuzeit seien hier nur erwähnt: Wieniawski, Sarasate, Sauret, Ysage, Jean Becker, Wilhelmj, de Ahna, Heermann, Lauterbach, Schradieck, Sitt, Bennewitz, Ondricek, Ernst Hellmesberger, Rappoldi, Holländer, Halir, Petri, Burmester, Prill, Sahla, Hubay, Brodsky, Hilf und Auer; von den Damen thaten sich nach dem Vorgange der Schwestern Milanollo besonders hervor: Frau Normann-Neruda, Frl. Arma Senkrah, Theresina Tua, Gabriele Wietrowetz.

Endlich will ich noch im Anschluss an die in der 22sten Vorlesung genannten Merk, Dotzauer u. s. w. einiger Vertreter des Violoncell-Virtuosentums, das sich in letzter Zeit zu höherer Bedeutung im Konzertleben emporgeschwungen hat, gedenken. Es sind dies vor allem Cossmann, Grützmacher, Popper, Davidoff, Goltermann, Batta, de Munck, Karl und Alwin Schröder und Julius Klengel.

Ich bin hiermit am Schlusse meiner Darstellung angelangt, und habe in der nächsten Vorlesung nur noch mit einer allgemeinen Orientierung über den zurückgelegten Weg mich zu beschäftigen und daraus die Resultate für Gegenwart und Zukunft zu ziehen.



FÜNFUNDZWANZIGSTE VORLESUNG.

Schlussbetrachtung. Rückblick auf den durchlaufenen Weg. Der bisherige Standpunkt der Tonkunst, der Umschwung der neuesten Zeit und die Aufgaben für Gegenwart und Zukunft.

Mit der heutigen Vorlesung beschliesse ich diese Darstellung.

Wir sind einer grossen und umfassenden Entwicklung bis herab auf die Gegenwart gefolgt. Die Musik ist die Kunst der Neuzeit, diejenige, welche dem vertiefteren Bewusstsein derselben zum Ausdruck gedient hat, und bildet eine der Spitzen des modernen Bewusstseins. Sie ist das Grösste und Eigentümlichste seit Griechenlands schönen Tagen, den Alten gegenüber unser bedeutendstes Eigentum. So sehen wir auch, wie innerhalb derselben die verschiedenen geistigen Richtungen der letzten Jahrhunderte sich ausprägen. Sie fasst diese in ihrem innersten Kern, wie sie in der Tiefe der Seele ruhen vor jeder bestimmteren Gestaltung. „Es ist klar," sagt ein geistvoller Kunstfreund, C. G. Carus, in seiner „Mnemosyne", „dass die Vorstellungen, die Handlungen, so weit sie im Inneren des Menschen selbst wurzeln, aus einem gewissen inneren geheimen Keim hervorgehen müssen, der früher da ist, als Vorstellung, Wort und That, kurz der noch unausgesprochene Zustand des Menschen selbst ist. Ehe noch ein solcher Seelenzustand in Worten und Thaten sich ausgesprochen hat, fasst ihn der wahre Musiker an der Wurzel und bringt ihn in seiner Urgestaltung mit allen in ihm vorgeahnten Wundern unmittelbar so zur Auffassung." Auf diese Weise hat die Tonkunst die moderne Entwicklung begleitet, die innersten Stimmungen derselben offenbarend.

In drei grosse Gruppen lassen sich die gesamten Ihnen dargestellten Erscheinungen zusammenfassen: die Epoche der Kirchen-

musik in Italien im 16ten, in Deutschland im 16ten, 17ten und 18ten Jahrhundert, die Zeit der ersten Blüte der Oper in Italien und der Aufschwung derselben zu höherer künstlerischer Bedeutung in Deutschland seit Gluck, endlich die Epoche der Instrumentalmusik seit dem 18ten Jahrhundert, überhaupt die Epoche der neueren deutschen Musik.

Was die einleitende, der eben bezeichneten höheren Entwicklung vorausgegangene grosse, einen Zeitraum von beinahe fünfzehn Jahrhunderten umfassende Epoche betrifft, so konnte hier nur ein Ueberblick für eine erste flüchtige Orientierung auf der Grundlage von Kiesewetter's Forschungen gegeben werden. Dieses ganze Gebiet gehört überwiegend noch dem Bereiche der exklusiven Gelehrsamkeit an, und hat zur Zeit mehr nur für den Historiker von Fach Interesse, und es eignet sich schon darum die ganze Vorgeschichte nicht für eine kurzgefasste populäre Darstellung.

Zuerst zu höherer künstlerischer Bedeutung gelangte die Tonkunst im 16ten Jahrhundert, ziemlich gleichzeitig in Italien und Deutschland, so jedoch, dass Italien voranging. In Deutschland sehen wir die kirchliche Kunst dieser Zeit getragen von dem Volksbewusstsein, in Italien ist dieselbe Kunst im engeren Sinne. Hierdurch bedingt, besitzen beide Gebiete eigentümliche Vorzüge in Vergleich zu einander.

In Italien erfolgte der Umschwung zum Weltlichen hin zu Anfang des 17ten Jahrhunderts, in Deutschland erstreckt sich diese erste Epoche bis in die Mitte des 18ten. Deutschland nahm die unterdes zur Entwicklung gekommenen Opernformen in seine kirchliche Kunst auf, und die deutschen Werke, selbst die ersten Ranges, wie die Schöpfungen Bach's, Händel's, zeigen daher modische Bestandteile fast in einem höheren Grade, im einzelnen mehr Veraltendes, als bei den Hauptwerken der italienischen Kunst, namentlich denen der ersten Epoche, der Fall ist. Ich habe über Veralten und Nichtveralten früher ausführlich gesprochen, und es ist daher nicht nötig, hier noch einmal darauf zurückzukommen. Erscheinen aber auch Einzelheiten nur der Mode der Zeit angehörig, so bezieht sich das im Ganzen doch mehr auf Aeusserliches. Der wahrhaft substantielle Gehalt dieser Werke, der darin niedergelegte religiös-kirchliche Geist ist ein ewiger. Veralten kann überhaupt nur das, was die Formen einer Zeit reproduziert ohne den Gehalt derselben. Worin zum erstenmale wirklich der Geist einer Zeit seinen adäquaten Ausdruck gefunden hat, das ist von Dauer, mögen später auch die Formen wechseln. Versenkt man sich in dasselbe, so erkennt man die Berechtigung, das innerlich Zusammengehörige auch

in dem mehr Zufälligen. Nur auf weltlichem Gebiet ist diese Epoche noch schwach. Nach dieser Seite kann uns S e b. B a c h z. B. die Anschauung eines Philisters im Sonntagsrock gewähren, der sein Gläschen trinkt und sich ein mässig bürgerliches Vergnügen gestattet. Es fehlt noch der freie geniale Aufschwung, die Entfesselung der Subjektivität. Dies letztere ist das Kennzeichen der zweiten Epoche seit der Mitte des 18ten Jahrhunderts. Die italienische Oper ging darin bahnbrechend voran, obschon dieselbe nie zu einer tieferen und umfassenderen künstlerischen Bedeutung gelangt ist. Italien aber, bemerkte ich schon früher, ist den Deutschen erfindend vorangegangen; die letzteren haben das Verdienst einer allerdings ganz ausserordentlichen Steigerung des dort zuerst Errungenen, das erstere das des Bahnbrechens. Die Oper in Italien existierte der Hauptsache nach nur für die Sänger. G l u c k erst machte Ernst, und schuf zum erstenmale Kunstwerke von allseitiger und bleibender Bedeutung. Ich habe darauf hingedeutet, wie in der Geschichte der Oper immer das Streben nach einer harmonischen Verschmelzung der bei dieser Gattung beteiligten Künste mit einem einseitigen Uebergewicht der Musik abwechselt. Man nahm bei der Erfindung der Oper seinen Ausgangspunkt von der Anschauung des griechischen Dramas. Bald aber trat an die Stelle einer angestrebten harmonischen Vereinigung der Künste ein einseitiges Uebergewicht der Musik. G l u c k war es, der die Oper wieder zu ihrem Ausgangspunkt, jedoch auf unendlich höherer Stufe, zurückführte, indem er verlangte, dass dieselbe ein einheitsvolles dichterisch-musikalisches Kunstwerk sein solle. Aber sofort schon bei seinem grossen Nachfolger M o z a r t sehen wir wieder eine Ablenkung nach der spezifisch-musikalischen Seite hin. In dieser Richtung hat sich die Entwicklung fortgesetzt bis herab auf die Gegenwart, so sehr auch einzelne grosse Meister die Schranken, welche das Vorherrschen e i n e r K u n s t im Gefolge hat, zu durchbrechen bemüht waren. Bei aller M o z a r t schuldigen Verehrung müssen wir daher sagen, dass er nicht als unbedingter Mittel- und Höhepunkt der Entwicklung bezeichnet werden kann, wie man früher wollte, sondern in dem oben bezeichneten Sinne seine Stellung eine Einschränkung erleidet. Das ist sein Mangel, so gross auch seine Leistungen in anderer Beziehung sind. Erst W a g n e r hat die Opernaufgabe wieder im einzig wahren Sinne ergriffen und abermals auf höherer Stufe vollbracht, was G l u c k anstrebte, wenn auch natürlich nicht mit einem Male, sondern stufenweise der Erreichung seines Ideals sich nähernd. — Die Instrumentalmusik endlich ist die jüngste Kunstgattung. Sie ent-

spricht, wie bemerkt wurde, zumeist dem modernen Geiste, der Vertiefung desselben in das subjektive Innere. Die Instrumentalmusik erreichte ihren ersten grossen Höhepunkt in Beethoven und fand dann noch eine weitere Entwicklung und Steigerung nach einzelnen Seiten hin durch die Meister, welche sich diesem zunächst angeschlossen haben. Abgeschlossen aber ist damit die Entwicklung keineswegs, im Gegenteil, wir sahen zuletzt, wie durch Liszt's Kunstschaffen eine neue Wendung angebahnt wurde. Es ist demzufolge eine durchaus verkehrte Ansicht, wenn man den Schwerpunkt der gesamten Entwicklung ausschliesslich in die Vergangenheit zurückverlegt. Unser Resultat ist, im Unterschied hiervon, dass zwar die alten Meister Seiten unantastbarer Grösse besitzen, dass aber auch die neueren und neuesten noch errungen haben, wovon jene keine Ahnung besassen. Die gesamte Kunst befindet sich im Stadium einer Umbildung, auch in technischer Beziehung, so wie zu Monteverde's Zeiten.

Die nun folgenden Schilderungen der musikalischen Zustände aus den 60er Jahren des neunzehnten Jahrhunderts beweisen, wie langsam ein Umschwung, namentlich was die Haltung des Publikums betrifft, vor sich geht.

„Wir leben in einer Zeit, wo sich eine neue Kunststufe auf Grundlage der alten heranbildet. Die aus alter Zeit überkommenen Mängel einerseits, die angestrebten Verbesserungen andrerseits sind es demnach, die wir jetzt noch unter Anführung einzelner Beispiele zu betrachten haben. Die gesamte bisherige Darstellung mündet in diese Betrachtungen aus.

Die Tonkunst war bisher eine Pflanze, mit der die leitende und ordnende Hand des Gärtners wenig zu thun hatte. Wir sehen ein frisches, kräftiges Wachstum ohne alle weitere Einwirkung, eine Entfaltung mit der Sicherheit des Instinkts. Ueberblicken wir in diesem Sinne den zurückgelegten Weg, so gewinnen wir zugleich, wie ich vor kurzem schon einmal bemerkte, die Anschauung, wie bis jetzt nur ein natürliches Werden, ein Wachstum mit Naturnotwendigkeit stattgefunden hat, ohne ein abgesondertes, theoretisches Bewusstsein beim Schaffen, und ohne dass man in die äusseren Kunstverhältnisse gestaltend, organisierend eingegriffen hätte. Ein Resultat dieses Standpunktes ist die bisherige Gestalt der Tonkunst, sind die Zustände gewesen, wie solche bis herab auf die neueste Zeit sich gebildet hatten. Wir haben die reichste Entwicklung vor uns,

und das Grösste ist innerhalb derselben geleistet worden, aber wir sehen auch den Mangel eines höheren Bewusstseins. Darum konnte es geschehen, dass so viele der herrlichsten Werke der Musik nach dieser Seite hin viel zu wünschen übrig lassen, dass sie als Naturprodukte mit natürlichen Mängeln behaftet erscheinen.

Die Musik führt den Namen einer freien Kunst; dies insofern mit Recht, da Kunst und Künstler von dem Staate bei weitem weniger unter Aufsicht genommen werden, als dies z. B. bei den Wissenschaften der Fall ist. Mit grösserem Recht aber dürften Musik und Musiker vogelfrei genannt werden. Selten oder nie wurde der Musik als Kunst, um ihrer selbst willen, eine besondere Pflege und Obhut von Seiten des Staates zuteil; sie entsprang frei und natürlich dem modernen Leben. Was durch innere Bedeutung sich Geltung verschaffen konnte, that es, andere Erscheinungen, welchen diese Eigenschaften mangelten, gingen spurlos vorüber. Es hat dies zugleich darin seinen Grund, dass die Musik die jüngste der Künste ist. Nur dann erst, wenn schon eine grössere Entwicklung vorübergegangen ist, wenn schon eine Fülle von Erfahrungen vorliegt, vermag der Verstand, die bewusste Einsicht ordnend hinzuzutreten und das natürlich Entstandene zu regeln. Wir sehen dies z. B. an der jetzt überall hervortretenden Neigung, Unterrichts-Anstalten für Musik, Konservatorien, zu gründen, und es ist auch darin ein sprechender Beleg zu finden, dass eine neue Wendung eingetreten ist. Wir haben so die grossen Resultate der höchsten Blüte unserer Kunst, wir sehen die freieste und eigentümlichste Entwicklung, wir haben andrerseits aber auch die Resultate des durchaus Ungeordneten, Zufälligen, Zersplitterten, und erblicken hier ebenfalls das oben ausgesprochene Prinzip einer bloss natürlichen Gestaltung der Dinge. Die Stellung der Musiker zu Staat und Leben war infolge davon eine äusserst prekäre. Die Musik erscheint nicht von dem Staat vertreten; an den Höfen war sie ein Luxusartikel, und es haben dieselben in künstlerischer Hinsicht wirklich häufig einen demoralisierenden Einfluss gehabt, denn die Musiker, insbesondere die Virtuosen, arbeiteten für das Amüsement.

Betrachten wir die gesamte Lehre der Kunst, so haben wir hier dieselben Folgen jenes bloss naturalistischen Standpunktes. Bei den Musikern wurde immer nur auf musikalische Bildung hingearbeitet, das übrige dann und wann wohl als wünschenswert betrachtet, nicht aber als durchaus notwendig erkannt. Am meisten vernachlässigt zeigte sich der Musikunterricht, den unsere Musiklehrer in den Familien erteilten. Er war dem Zufall preisgegeben.

Der Stand der Musiklehrer wurde aus den verschiedenartigsten Leuten rekrutiert, alle pfuschten da hinein, und ein ungeheurer Abstand zwischen den verwendeten Mitteln und dem, was auf diese Weise erreicht wurde, war bemerkbar. Besassen so viele unserer Musiker selbst kein höheres Bewusstsein über die Kunst, so konnten sie auch ein solches nicht mitteilen. Die Stellung der Musiklehrer im grösseren Publikum ergiebt sich hieraus. Unbefugte Eindringlinge erhielten die Oberhand und nötigten bessere Lehrer, sich den Launen der Eltern und Erzieher zu fügen. Der Musikunterricht war ebenfalls Gegenstand des Luxus. Dass er von ausserordentlicher Bedeutung auf die gesamte Entwicklung der Schüler und Schülerinnen, namentlich der letzteren, sein kann, wurde wenig oder nicht erkannt. Die Aufgabe im grossen Sinne gefasst, muss der Musiklehrer einen Einfluss, ähnlich dem des Religionslehrers, besitzen. Ihm ist die edelste Herzensbildung anvertraut. Statt dessen sahen wir nur zu oft leere Spielereien, Tand und Aeusserlichkeit. Ein Grund für diese Erscheinungen liegt allerdings darin, dass die Wissenschaft selbst noch nicht weit genug vorgeschritten war, dass die Aufgaben des Musiklehrers nicht bestimmt genug vorgezeichnet werden konnten; der gebildete Lehrer indes wird diese Mängel viel leichter ergänzen, während der Naturalist von dem Zufall abhängig ist.*)

Aehnliches galt ferner auch von den Musikern selbst. Der Stand der Musiker besteht aus den heterogensten Elementen. Wir haben die verschiedenartigsten Leute, Studierte, solche, welche auf Seminarien ihre Bildung empfingen, andere, die von der Pike auf gedient haben u. s. f., wir sahen die verschiedenartigsten Studien und Geistesrichtungen vertreten; die musikalische Technik bildete den Einheitspunkt, alles übrige war grenzenloser Willkür unterworfen. Dieser Umstand hat die traurige Folge gehabt, dass es

---

*) Es wäre dringend zu wünschen, dass in den Kreisen der Beteiligten sich endlich die Einsicht Bahn bricht, dass die Erziehung zur Kunst und nicht die möglichst schnelle Heranbildung einer technischen Fertigkeit die Hauptaufgabe des Musikunterrichts sein müsse. Das musikalische Geniessen ist auch ohne Beherrschung instrumentaler Technik möglich und bildungsfähig, und es wäre an der Zeit zu bedenken, dass die Wichtigkeit der ästhetischen Ausbildung der kunstempfänglichen Sinne, des Ohres wie des Auges, durch den Geist und nicht vornehmlich und einseitig durch die mechanische Thätigkeit der Hand zu entwickeln sei, liegt es ja doch auch keineswegs im Interesse der Kunst, wenn jedermann aus dem Volke musiziert, malt u. s. w. . . wohl aber kann nicht eindringlich genug gefordert werden, dass jeder Hören und Sehen lerne, damit er unserer Kunstschätze als Empfangender, Geniessender teilhaftig werde.

bis herab auf die neuere Zeit an Einheit der Ansichten unter den Musikern so sehr fehlte, dass es keine sicheren, gemeinsamen Ausgangspunkte gab. Natürlich können nicht alle eines Sinnes sein, das ist damit nicht gesagt; ein grosser Unterschied aber ist, ob das gesamte Geistesleben in lauter individuelle Meinungen zersplittert erscheint, oder ob nur gewisse Hauptrichtungen nebeneinander bestehen. Ein weiterer Mangel im Zusammenhange mit dieser Erscheinung war die soeben schon berührte Vernachlässigung höherer Bildung überhaupt. Es ist unglaublich, welche Bewusstlosigkeit bei so vielen Musikern bis in die Gegenwart herab anzutreffen war, unglaublich dieses Hintraben auf gewohnten Pfaden. Viele zeigten in der That geradezu Abneigung vor jeder höheren geistigen Anregung. Man erinnerte sich viel zu wenig der Thatsache, dass die ausgezeichnetsten Tonsetzer namentlich der neueren Zeit zugleich ausgezeichnet waren durch ihre Bildung, unterstützt durch diese das Bedeutendste leisteten. Als Folge davon ergab sich eine traurige Geistesöde und Leerheit, in sittlicher Beziehung aber eine beklagenswerte Charakterlosigkeit. Früher konnten noch die allgemeinen Zustände den Mangel bewusster Haltung ersetzen; jetzt sehen wir überall diese Unklarheit, diese unaufhörlichen Schwankungen. Es hat sich eben bis jetzt auf dem Gebiet unserer Kunst innerlich und äusserlich alles von selbst gestaltet, ohne weiteres Hinzuthun. Dies vermochte eine Zeit lang auszureichen, als das Bestehende noch eine unbezweifelte und unangefochtene Grundlage bot. Mit dem Zusammenbrechen dieser Stützen, nachdem sich auch die Tonkunst selbst *innerhalb ihres gegenwärtigen Standpunktes* mehr und mehr ausgelebt hatte, traten auch die bisherigen Mängel entschiedener hervor. *Der natürliche Halt war entzogen und ein bewusster, geistiger noch nicht gewonnen.*

In den Jahrhunderten der Neuzeit bildet die Kunst überhaupt nicht mehr die höchste Spitze des Bewusstseins, wie wir dies in Griechenlands schönen Tagen gewahren. War sie dort die Blüte der nationalen Entwicklung, konzentrierte sich in ihr das Gesamtbewusstsein, so ist dieselbe seit dem Eintritt des Christentums nur Moment, nur Teil des allgemeinen Geisteslebens. In der früheren christlichen Zeit bezeichnete die Religion, in der späteren bis auf die Gegenwart die Wissenschaft, die Arbeit des Verstandes, die höchste Spitze des Bewusstseins, und es ist darum eine Stellung der Kunst nicht mehr möglich, der zufolge alle in derselben ihren innersten Mittelpunkt finden. Jenem Jugendrausche der Menschheit gegenüber erscheint bei uns alles verständig-nüchterner. Hierzu

kommt die Getrenntheit der einzelnen Kreise der Gesellschaft infolge der grossen Verschiedenartigkeit der Beschäftigungen und Interessen. Diese Unterschiede sind unendlich vertieftere, als es im Altertum der Fall war. Dies sind die Ursachen, welche der ausgebreiteten Herrschaft der Kunst hindernd entgegentreten. Sie findet nicht mehr in allen Sphären des Lebens den geeigneten Boden, wie in Griechenland; man kommt ihr nicht mehr mit dieser grossen, allgemein verbreiteten Empfänglichkeit entgegen; es ist nicht unmittelbar und ohne weiteres der Kunstsinn, der bei uns in den Massen vorausgesetzt werden kann. Hieraus erklärt sich vorzugsweise die Stellung des Publikums zur Kunst, die Art, wie es dieselbe aufnimmt. Im 18ten Jahrhundert war bei uns noch eine unbefangene Empfänglichkeit für Kunstgenüsse vorhanden. Weiter herauf zur Neuzeit hat sich diese Hingebung, dieses bereitwillige Aufnehmen mehr und mehr verloren. Je mehr die Kritik Boden gewann, hat sich auch des Publikums eine kritische Stimmung bemächtigt; die höhere Kunstbildung aber blieb vernachlässigt. Dadurch nun, dass das moderne Publikum von Haus aus weniger für Kunst empfänglich ist, die Bildung ergänzend nicht hinzu tritt, die gewöhnliche Kritik aber in alle Sphären des Lebens eingedrungen ist, hat eine gewisse Halbheit Raum gewonnen, ein überkritisches Wesen, eine Neigung zum Raisonnement. Dies erklärt den Wirrwarr der Ansichten auch im Publikum. Die Künstler aber zeigen sich im ganzen von sehr geringem Einfluss auf dasselbe, sie vermögen infolge des vorhin bezeichneten Standpunktes allgemein bestimmend nicht einzuwirken, die unendliche Zersplitterung unter ihnen im Gegenteil teilt sich dem Publikum mit, und so sehen wir dasselbe nach dieser Seite hin denselben Mängeln unterliegen, wie Kunst und Künstler.*)

Eine andere Folge dieses naturalistischen Standpunktes ist jene Erscheinung eines unaufhaltsamen Vorwärtsdrängens bei den meisten an der Kunst Beteiligten bis herab auf die neuere Zeit gewesen. Nicht dass man dem Fortschritt bereitwillig entgegengekommen wäre! Dies keineswegs. Sobald aber einmal ein Kunststandpunkt fixiert war, betrachtete man ihn als den einzigen und

---

*) Hier muss der Unterricht in der vorhin bezeichneten Weise umgestaltend eingreifen, damit der zunehmenden Verflachung in der Kunstanschauung entgegen gearbeitet werde. Die neuerdings auftauchenden, von Hamburg ausgehenden Bestrebungen, der Kunstpflege in den öffentlichen Schulen eine bleibende Stätte zu bereiten, zeitigt vielleicht auch auf dem Gebiete der Musik einmal in der angegebenen Richtung liegende wirkliche Erfolge.

vergass die Vergangenheit. Dieser Umstand hatte als Resultat, dass man nie zu einem Ueberblick der Entwicklung im grossen und ganzen gelangte, dass man nur immer in der jedesmaligen Gegenwart und nächsten Vergangenheit lebte, und die älteren Meisterwerke darüber aus den Augen verlor. Die Vernachlässigung der alten grossen Kirchenmusik, die man sich bis vor kurzem zu Schulden kommen liess, wird hierdurch begreiflich.

Richten wir die Blicke, wohin wir wollen, in allen äusseren und inneren Beziehungen sehen wir dieselben Erscheinungen. Nehmen wir jene Tondichter der Gegenwart aus, welche uns Bürgen sind für eine schönere Zukunft, so kam seit längerer Zeit nichts mehr die Menschheit Beglückendes in unserer heutigen Musik zur Erscheinung; es fehlte durchaus an Inhalt. Wir sahen überwiegend eine rein formelle Thätigkeit, die es nicht weiter brachte, als zu einer Wiederholung dessen, was schon besser gethan worden war. Die gesamte Gestaltung unserer Kunst, auch in ihren äusseren Verhältnissen, die Richtung der Künstler, der noch gegenwärtig von so vielen eingenommene Standpunkt, erklärt sich aus der jetzt beendeten Entfaltung des anfangs im Keime Gesetzten.

Ueber unsere theatralischen Zustände habe ich schon früher gesprochen, und kann mich hier auf das dort Gesagte beziehen. Mit dem Verfall der Oper sind auch die äusseren Zustände derselben immer unkünstlerischer geworden. Was das Konzertleben der Gegenwart betrifft, so haben wir allerdings einen Aufschwung gesehen, hervorgerufen durch die neuere Richtung der Tonkunst, die Beethoven'sche Schule, deren Werke sich vorzugsweise auf diesem Terrain bewegten. Aber auch hier begegnen wir in neuester Zeit einem immer grösseren Verfall, veranlasst, wie gesagt, teils durch das Naturalistische des ganzen bisherigen Verfahrens, teils durch den Umstand, dass ein langer Weg durchlaufen ist, und wir an einem Wendepunkt angekommen sind.

Es kann keinem Zweifel unterliegen, dass die Bestimmung der Konzerte darin besteht, die gesamte Kunst, so weit sie überhaupt in das Bereich derselben gehört, dem Publikum vorzuführen. Die Konzerte sind das für die Tonkunst, was Gallerien und Gemäldeausstellungen für die Malerei. Wenn aber für die ältere Malerei und die der Gegenwart somit zwei verschiedene Vereinigungspunkte gegeben sind, so für die Werke der Tonkunst nur ein einziger. Es ergiebt sich hieraus die Forderung umfassender Programme, in die das Bedeutende aller Zeiten aufzunehmen ist. Natürlich setzen die verschiedenen Gattungen der Tonkunst einer solchen Auswahl Schranken; es kann nicht alles in das Bereich der Kon-

zerte gezogen werden, was anderen Sphären, was der Kirche und dem Theater angehört. Betrachten wir unter diesem Gesichtspunkte das, was in den meisten Konzerten der grösseren Städte Deutschlands geboten wird, so ergiebt sich, wie viel zu wünschen übrig bleibt. Das Repertoir beschränkt sich auf einen sehr kleinen Kreis von Werken; es sind die grossen Instrumentalkompositionen der Wiener Meister, welche den Hauptinhalt bilden, alles übrige ist mehr oder weniger ausgeschlossen. Insbesondere werden die Werke junger, lebender Tonsetzer allzusehr vernachlässigt.*) Von einem wahrhaften Leben der Kunst kann indes nur dann die Rede sein, wenn auch dem Werdenden Gelegenheit zu seiner Entfaltung geboten wird. Nicht darin besteht ausschliesslich die Förderung der Kunst, nur das anerkannt Klassische vorzuführen, eine solche Verehrung schlägt bei dem Publikum leicht in das Gegenteil der Gedankenlosigkeit um, die frische Empfänglichkeit und Fähigkeit richtiger Würdigung, welche nur durch neue Werke rege erhalten werden kann, geht verloren, und selbst dem Klassischen wird zuletzt auf diese Weise der Boden entzogen. Als Grundsatz ist deshalb auszusprechen, dass womöglich jedes Konzert ein neues, wenn auch kleineres Werk bringen sollte. Aber auch in Bezug auf die Meisterwerke früherer Zeit bleibt manches zu wünschen übrig. Wir haben es im Konzert nicht mit der Masse des Volkes zu thun, wie in Kirche und Theater. Bei dem Konzertpublikum muss die Bildung und Fähigkeit vorausgesetzt werden, von der Gegenwart abstrahieren, sich auf historischen Standpunkt stellen zu können. Die jedesmalige Gegenwart hat ohne Frage das überwiegende Recht; Werke, welche das, was in der Zeit lebt, darstellen, müssen vorzugsweise zur Aufführung kommen; aber ein einseitiges Beschränken auf diese kann darum doch nicht gebilligt werden. In diesem Sinne wäre der Versuch zu machen, die klassischen Schöpfungen früherer Jahrhunderte, wenn auch sparsam und mit Vorsicht, vorzuführen. Erweiterung der Programme sowohl in Bezug auf Vergangenheit wie auf Gegenwart ist das, was zu wünschen ist. Die mehrfach unternommenen historischen Konzerte sind öfter zu arrangieren, wenn man nicht, was noch besser ist, verschiedene Konzertunternehmungen für verschiedene Zwecke begründen kann. — Die bezeichneten Mängel sind jedoch nicht die einzigen. Bis jetzt kam hier nur die Einseitigkeit des Prinzips zur Sprache. Betrachten wir indes das, was das Leben des Tages uns bietet, so zeigt sich, dass man häufig noch nicht einmal bis zum

*) In dieser Beziehung hat die Wirksamkeit des 1859 entstandenen „Allgemeinen Deutschen Musikvereins“ erfreulicherweise Wandel geschaffen.

Prinzip überhaupt sich erhoben hat. Es begegnen uns vorwaltend subjektive Liebhabereien in der Auswahl der Tonstücke. Manche Tonsetzer sind über die Gebühr, manche garnicht repräsentiert. Die Auswahl erfolgt nicht nach bestimmten Grundsätzen, es ist sehr oft persönliche Zu- oder Abneigung der Musikdirektoren das Bestimmende dabei. Kommt noch hinzu, dass hervorragende Komponisten solche Konzerte leiten, so ist häufig — mit einzelnen ehrenvollen Ausnahmen — der Einseitigkeit Thor und Thür geöffnet. Unsere Musiker sind noch zu wenig an eine objektive Auffassung gewöhnt, sie folgen zu sehr zufälligen Meinungen und Stimmungen. Hierzu kommt die Einseitigkeit der Richtungen, der eine findet das musterhaft, was der andere verdammt. — Ein zweiter wichtiger Gesichtspunkt für die Anordnung von Konzertprogrammen bezieht sich auf eine solche Zusammenstellung der einzelnen Musikstücke, dass ein harmonischer Gesamteindruck dadurch erzielt wird. Leider ist es oft der Fall, dass das nachfolgende Musikstück den Eindruck des vorausgegangenen aufhebt, und das Konzert ist dann viel weniger genussreich, als es eigentlich sein könnte. Damit hängt zusammen, was die Anordner von Konzerten immer im Auge haben sollten, dass nicht Bruchstücke grösserer Werke gegeben, einzelne Teile aus dem Zusammenhang herausgerissen werden; es ist dies in Wahrheit als eine Profanation zu bezeichnen, namentlich wenn das Bruchstück eines kirchlichen Werkes zwischen weltliche Tonsätze gestellt wird. Elemente endlich, welche ohne Widerrede nur störend wirken können, italienische Arien z. B., sollten nur unter Beschränkungen zugelassen werden, Machwerke aus den neuesten Fabriken aber stets ausgeschlossen bleiben. — Dieser Umstand giebt jedoch unserer Betrachtung eine andere Wendung, er erinnert uns an die Wünsche des Publikums, an die in neuester Zeit immer lauter werdende Stimme desselben. Viele gute Bestrebungen scheitern an den nur allzu entschieden ausgesprochenen Forderungen der Menge, die verwöhnt und wunderlich ist. Sonst war das Publikum zurückhaltender, dankbarer für das, was geboten wurde. Es erlaubte sich seine Ansicht kund zu geben, ohne aber bestimmend und entscheidend eingreifen zu wollen. Jetzt hat es seine Antipathien und Sympathien, so gut wie die Musikdirektoren. Betrachten wir die Zustände etwas näher, denn sie sind von grosser Wichtigkeit. Die nächste Folge in Bezug auf grössere Instrumentalwerke ist, dass der Kreis, auf den man in der Auswahl beschränkt ist, ein immer kleinerer wird. Das Publikum will jedes Jahr seine Lieblingsstücke vorgeführt erhalten, und gerät dadurch in immer grössere Einseitigkeit des Geschmacks. Auch in anderer Rücksicht

kann ich mich mit so häufiger Wiederholung nicht einverstanden erklären. Wer z. B. würde geneigt sein, die Meisterwerke der dramatischen Poesie in so rascher Folge und stets nur beschränkt auf diese zu hören? Es liegt, offen ausgesprochen, etwas Geistloses in einer derartigen Liebhaberei. Derselbe Uebelstand begegnet uns bei der Auswahl von Solosachen, namentlich für Pianoforte, aber fast noch in erhöhtem Grade. Bei uns in Leipzig ist es dahin gekommen, dass etwa noch acht Pianofortewerke öffentlich vorgetragen werden können: die Beethoven'schen und Mendelssohn'schen Konzerte, das Mozart'sche in D-Moll, das Schumann'sche, endlich das Konzertstück von Weber.*) Es drängt jetzt alles nach Kürze. Man will keine langen Tutti, wie z. B. bei Hummel hören. Die Violinisten können noch eher etwas Derartiges wagen, weil ihr Instrument, als dem Orchester angehörig, eine gewisse Solidität bewahrt hat. Das Pianoforte ist durch so viele Dilettanten, welche nie über die unterste Stufe der Kunstbildung hinauskommen, herunter gebracht. Aber auch die genannten Konzerte sind so oft und so meisterhaft gehört, dass es für jeden nachfolgenden Künstler immer schwerer wird, sie vorzutragen. Dieselbe Erscheinung begegnet uns auf dem Gebiet des Sologesanges. Wenige Arien werden tot gehetzt, so aus „Freischütz“, „Figaros Hochzeit“, „Don Juan“. Es ist den Sängern nicht zu verdenken, wenn sie sich auf diese Lieblingsstücke beschränken, da sie gefallen wollen, ihres Fortkommens wegen gefallen müssen, und bei anderen, dem Publikum weniger oder nicht bekannten Arien der Erfolg zweifelhaft ist. Mehrere Sängerinnen haben es in unseren Abonnementskonzerten versucht, Arien von Gluck, insbesondere von Händel vorzutragen, aber was auf diese Weise gewonnen wurde, ging nach der anderen Seite hin wieder verloren, da man nur wagen konnte, mit derartigen Werken hervorzutreten, wenn man den Eindruck durch italienische Machwerke neutralisierte. — Auch den Leistungen der ausführenden Künstler gegenüber zeigt das Publikum dasselbe Verhalten. Es will nur Künstler ersten Ranges haben, und lässt sehr Tüchtiges, insbesondere wenn die sich produzierenden Künstler nicht schon durch bekannte Namen unterstützt sind, ungerechterweise fallen, belohnt sie wenigstens nicht mit aufmunterndem Beifall. Hier in Leipzig haben wir diese Erfahrung zu machen sehr oft Gelegenheit gehabt. Ein wirklich entsprechendes Abwägen der gespendeten Beifallsbezeugungen findet nicht mehr statt; manches wird unverdienterweise erhoben, anderes

*) Ed. Hanslick klagt in ähnlicher Weise über die musikalischen Zustände dieser Zeit in Wien (E. H., „Aus dem Konzertsaal“, Wien 1870).

ebenso unverdient herabgesetzt. Das Interesse der Konzertbesucher ist gar nicht mehr auf die Sache gerichtet, sodass man durch eine würdige, angemessene Darstellung derselben befriedigt ist, man will immer Ausserordentliches hören, man will zerstreut sein, man bringt nur Neugierde mit. Endlich ist noch ein Umstand von besonderer Wichtigkeit namhaft zu machen. Werke für den Konzertvortrag müssen eine gewisse Allgemeinheit und Objektivität des Stils besitzen. Das nur Subjektive, Partikulare, wenn es auch das Tiefste ist, erscheint ungeeignet dafür. Unsere Virtuosen wissen dies so gut, dass sie nur von diesem Standpunkt aus Musik beurteilen und die grössten Kunstwerke, Beethoven's spätere Sonaten z. B., verdammen, weil diese nicht jene Konzertangemessenheit besitzen. Das Publikum nun ist in seinem Recht, wenn es das Allzusubjektive ausgeschlossen wissen will; aber es wird leicht zu exklusiv in diesem Bewusstsein, und die Folge ist, dass z. B. aus der Sphäre des Liedes viele der trefflichsten Kompositionen garnicht zum Vortrag kommen, weil diese in der That mehr aus einem individuellen Boden erwachsen sind; Lieder mit jener bekannten Allerweltsphysiognomie erhalten den Vorzug. Bei solchen Verhältnissen ist es natürlich, wenn die Anordner von Konzerten oft die Geduld verlieren. Man ist in dem Fall, dass man häufig garnicht mehr weiss, was man wählen soll. So zeigt auch unser Konzertleben die besprochenen Mängel, etwas Ueberlebtes, Verkommenes, welches eine Erneuung von Grund aus dringend notwendig macht.“

Wenn auch die hier gegebene Schilderung der Uebelstände des öffentlichen Konzertwesens nicht mehr in allen Punkten zutreffend ist, so ist doch manches darin enthalten, was noch heute zu beherzigen wäre, so z. B., dass „das Interesse der Konzertbesucher weniger auf die Sache gerichtet ist, sodass man durch eine würdige, angemessene Darstellung derselben befriedigt ist, dass man immer Ausserordentliches hören, dass man zerstreut sein will und nur Neugierde mitbringt“ u. a. m.

Alles dies sind Beispiele, bestimmt, die Aufgaben der Gegenwart Ihnen zu veranschaulichen, den notwendig gebotenen Umschwung zu motivieren, Ihnen, wie ich bereits vorhin bemerkte, eine Anschauung von dem Kampfe des Alten und Neuen und der Berechtigung desselben zu gewähren. Ich sprach im Vorübergehen über die Einrichtung unserer Konzerte etwas ausführlicher, weil die Sache von Wichtigkeit und von besonderer Bedeutung für die Gegenwart ist.

Was bisher die Kunst, getragen durch innere Lebenskraft, nicht nötig hatte, ist mehr und mehr zum dringenden Bedürfnis geworden, und das Bestreben, einen Umschwung vorzubereiten, musste deshalb gerechtfertigt erscheinen.

Ich habe aus diesem Grunde vor Jahren schon bei verschiedenen Gelegenheiten auf das, was notwendig war, aufmerksam gemacht, und auch im Verlauf meiner gegenwärtigen Darstellung, als ich über die kritischen Bestrebungen der neueren Zeit sprach, bereits auf das, was mir als die nächste Aufgabe erschien, hingewiesen. Ich bezeichnete früher die Erkenntnis dieser Zustände als den nächsten Schritt. Die Orientierung über den zurückgelegten Weg, bemerkte ich, bildet den Abschluss des Bisherigen und zugleich die Grundlage für die Zukunft. Denn unsere Zeit sei nicht allein als die des Untergangs, der Auflösung der bisherigen Kunst, sondern zugleich als eine neu schaffende zu begreifen; vollständig sei dieselbe nur unter diesem Gesichtspunkt zu fassen und es erkläre sich hieraus dieses Durcheinander des Verschiedenartigsten, dass sie an Gesundheit, Kraft, Produktivität gegen die Vorzeit zurückstehe, in der Tiefe aber einen Kern von unendlicher schöpferischer Bedeutung berge; es erkläre sich hieraus die höhere Intelligenz in den Massen, das weit kunstsinnigere Element und zugleich das Ueberreizte, Blasierte, die Verdorbenheit des Geschmacks, kurz: dieses gesamte, widerspruchsvolle Dasein.

Die Kritik allein jedoch ist nicht im stande, unmittelbar die Gestaltung einer neuen Kunst hervorzurufen, und ich konnte daher alles dies nur als dasjenige bezeichnen, was zu allernächst zu thun sei. Dabei, als einem letzten, stehen zu bleiben, würde nur eine Verstandesepoche in der Kunst gebracht haben. Die wahrhaft neue Belebung, sagte ich deshalb, könne nur aus einem neuen Geiste hervorgehen. Nicht in der Reflexion sei stehen zu bleiben, nicht dürfe man glauben, dass mit besserer praktischer Gestaltung alles erreicht sei, die Vollbringung alles dessen sei notwendig, damit dann ein neuer Anfang gemacht werden könne.

Diesen neuen Anfang hat uns die durch die neu-deutsche Schule hervorgerufene Bewegung gebracht. Ich habe Ihnen die beiden wichtigsten Folgen derselben in der vor kurzem gegebenen Darstellung bezeichnet: einmal die Gewinnung einer neuen Basis des Schaffens dadurch, dass jetzt die enger begrenzte, lediglich musikalische Sphäre verlassen, was die Oper betrifft, den übrigen

Künsten eine gleiche Beteiligung gestattet, das einseitige Uebergewicht der Musik beseitigt wurde, und sodann der Rückschlag infolge dieser Wendung, der erneute Aufschwung auf speziell musikalischem Gebiet, welcher insbesondere in Liszt seinen Träger fand.

Die Hauptpunkte dieses neugewonnenen, durch Wagner's Auftreten vermittelten Bewusstseins Ihnen zu charakteresieren, ist jetzt noch meine Aufgabe.

Das erste ist, dass die schon längst für die Tonkünstler von uns geforderte höhere Bildung bei allen Jüngern, welche dieser Richtung sich anschliessen, vorhanden ist. Bedeutsam in dieser Beziehung ist insbeondere, dass die neue Schule in fast sämtlichen ihrer Mitglieder zugleich auch litterarisch thätig ist, dass sie sich in ausgedehnterer Weise an der Kritik beteiligt, im Gegensatz zu jenem abgeschmackten Vorurteil früherer Zeit, welches dem Musiker riet, sich von allen litterarischen, insbesondere kritischen Bestrebungen fern zu halten. Es kann auch ein solches Bestreben, wie ich schon früher einmal bemerkte, auf einen Abweg führen und den Glauben nähren, als ob nun jede Beteiligung der Nichtkünstler vom Uebel sei, es kann die Künstler verleiten, jeden Tadel als einen unberechtigten Eingriff in ihr Reich anzusehen, es kann zuletzt zu der Meinung verleiten, als ob ausschliesslich die Künstler selbst in ihren Angelegenheiten die alleinigen Richter sein könnten, sodass in letzter Konsequenz jeder Komponist zugleich der geeignetste Beurteiler für sich selbst sein müsste; im Gegensatz aber zu den früheren Zuständen ist in dieser lebendigen Beteiligung der Künstler ein grosser Fortschritt enthalten, und das frühere Stockmusikertum hat damit seine Endschaft erreicht.

Das zweite ist das Bewusstsein, dass nur ein neuer geistiger Gehalt zur Komposition berechtigt, die Einsicht, dass das musikalische Schaffen jetzt ein zweckloses ist, wenn dasselbe nicht eine höhere, geistige Begabung zum Hintergrund hat. Es gereicht mir zu grosser Genugthuung, diesen Satz, den ich seit langen Jahren schon und bevor noch an die neueste Bewegung gedacht wurde, an die Spitze der „Neuen Zeitschrift für Musik“ gestellt hatte, einen Satz, in dem sich die wichtigste Forderung an die Künstler unserer Tage konzentrierte, jetzt bestätigt, jetzt allgemeiner anerkannt zu sehen. Der höher Gebildete, derjenige, welcher berührt erscheint von den wirklichen Mächten der Zeit, der in das, was im innersten Mittelpunkt derselben lebendig ist, sich vertieft hat, empfindet anders, als der Naturalist, der ausserhalb aller geistigen Bewegung steht, der nur das ausspricht,

was ihm die Natur zufällig mit auf den Weg gegeben hat. „Macht und Inhalt seines Geistes“, sagt Marx in seiner Schrift: die Musik des 19ten Jahrhunderts, „bestimmt den Inhalt, den der Künstler in seinem Werke niederlegt“ und Liszt in einem Artikel über das genannte Werk in meiner Zeitschrift (vom 11. Mai 1855) fügt hinzu, „dass von nun an spezifische Ausbildung, einseitige Fertigkeit und Wissenschaft für den Musiker nicht mehr ausreicht, dass der ganze Mensch mit dem Musiker sich heben und bilden müsse.“

In derselben Weise wird a. a. O. anerkannt, was ebenfalls eine von mir schon seit Jahren ausgesprochene Forderung war, „dass von nun an das Trachten unserer Kunst darauf gerichtet sein muss, die Vergangenheit und ihre Meisterwerke zu studieren, nicht aber sie knechtisch nachzuahmen, weil die Formen im Wechsel und Schwinden der Zeit unaufhörlich wechseln und schwinden“, und es kann dies als ein dritter Hauptsatz des neugewonnenen Bewusstseins betrachtet werden.

Ein vierter Punkt ist das Streben aller derjenigen, welche der neuen Schule angehören, die Musik aus jener Stellung emporzuheben, der zufolge dieselbe nichts weiter war als ein Luxusartikel edlerer Art. Allerdings war die Kunst der Töne dies nicht bei den hervorragendsten ihrer Repräsentanten, und die unsterblichen Meister alle haben die unendlich höhere Bedeutung derselben praktisch durch ihre Werke dargethan. Aber es geschah dies mehr nur infolge ihrer grossen Begabung, die sie Tieferes aussprechen liess, als in ihr eigentliches Bewusstsein fiel, nicht oder weniger mit ausdrücklicher Einsicht, nicht so, dass sie zugleich durch ihre gesamte Lebensstellung, durch ihr praktisches Wirken, im Unterricht oder auch litterarisch Opposition gemacht hätten gegen die Seichtheit und Verflachung. Es genügte ihnen, das Höhere in ihren Werken niedergelegt zu haben. Wurden dieselben dann herabgezogen in die Sphäre des Gewöhnlichen, wurden sie als Luxusartikel verwendet, so liessen sie dies geschehen, ohne daran zu denken, durch anderweite Thätigkeit ihrer Kunst überhaupt eine höhere Stellung zu verschaffen.

Ein fünfter Punkt endlich ist die gehobene Stellung der Künstler der neuen Schule dem Publikum gegenüber, die Beseitigung jener sklavischen Abhängigkeit, in die insbesondere die Virtuosen den Künstlerstand gestürzt hatten. Unter den vielen Verdiensten Wagner's ist dies keines seiner geringsten. Die

Nachgiebigkeit der Künstler, das Haschen und Jagen nach Erfolgen, hat das Publikum allmählich in eine schiefe Stellung gebracht, sodass es sich einbildet, der Richter in Kunstangelegenheiten zu sein, dass es meint, in seiner Hand liege Wohl und Wehe des Künstlers, dass es glaubt, von seinem Beifall hänge die Bestätigung oder Verwerfung einer Richtung, hänge der Glaube des Künstlers an sich selbst ab. Allerdings ist die Gesamtheit, ist die Geschichte in letzter Instanz der Richter, nicht aber das Publikum dieser oder jener Stadt, dieser oder jener Provinz, dieses oder jenes Landes, im Gegenteil ist zu sagen, dass derartige einzelne Bestandteile der grossen Gesamtheit häufig gar sehr viel zu lernen haben, dass der grosse, wahrhafte Künstler höher steht als sie, dass sie sich mit ungerecht gespendetem Beifall oder mit ungerechter Ablehnung oft selbst nur ein Armutszeugnis ausstellen. Infolge dieser schiefen Stellung des Publikums ist der Glaube allgemein, als beruhe die höchste Glückseligkeit des Künstlers in der Aufführung seiner Werke, als erwache er dadurch erst zu wahrhaftem Leben. Wagner und früher schon Beethoven haben uns das Beispiel gegeben, dass das Urteil der Menge ohne allen Einfluss sein kann auf die Richtung und Bestrebungen eines Künstlers, dass er eben so fest in dem beharrt, was er für das Richtige erkannt hat, mögen nun seine Werke aufgeführt werden, oder nicht. Die selbständigere, unabhängigere Stellung der neuen Schule ist eine Folge dieser Vorgänge.

Ich habe natürlich mit diesen Andeutungen die Charakteristik der neuesten Richtung nicht erschöpfen, ich habe das Bewusstsein derselben nicht in allen Momenten darlegen können. Nur das, was dieselbe zunächst von dem Vorausgegangenen unterscheidet, wurde hier namhaft gemacht. Was das weitere betrifft, so muss ich auf die betreffenden Kundgebungen in meiner Zeitschrift sowohl, als auch in den verschiedenen Büchern verweisen.

Betrachten wir die Folgen dieses neugewonnenen Bewusstseins für das künstlerische Schaffen, so sehen wir vor allen Dingen, wie dass blosse Musikmachen auf dem Gebiet der reinen Instrumentalmusik mehr und mehr verschwindet. Nicht mehr ein leeres Spiel mit Tönen ist die Aufgabe der Künstler der Gegenwart, wir gewahren einen innigeren Anschluss an die Poesie und das Streben nach Inhalt, nach tieferer Bedeutung, nach charakteristischem Ausdruck. Was die Form betrifft, so ist jetzt bei allen Vorwärtsstrebenden die Einsicht allgemein, dass dieselbe in ihrer älteren Gestalt nicht mehr haltbar ist, das Bewusstsein ist gewonnen, dass

neue Formen, natürlich immer auf Grundlage der alten, und so, dass man erkennt, wie dieselben aus jenen organisch entstanden sind, geschaffen werden müssen. Die bisherige Oper ferner ist gerichtet und in ihrer früheren Gestalt für unsere Zeit zur Unmöglichkeit geworden. Freilich hat die weitere Entwicklung der Oper nach Wagner auch wiederum gezeigt, dass nicht alle umgestaltenden Ideen der neu-deutschen Schule in ihren äussersten Konsequenzen als lebensfähig erscheinen. Liegt auch das, was Wagner von dem Drama der Zukunft verlangt, zur Zeit zum Teil noch fern, so ist doch ein Rückfall unter eine Stufe, wie die im „Tannhäuser“ erreichte, unmöglich, nicht zwar was einzelne Tonsetzer betrifft, — denn welche Verkehrtheit wäre diesen unmöglich — wohl aber in dem gewonnenen Bewusstsein, in der dadurch erlangten Reife der Einsicht. Die Gesangsmusik überhaupt beginnt, wie Liszt sagt, die „schlechte, lästige Gesellschaft litterarischer Nichtigkeiten von sich abzuwehren, um sich mit poetischen Kräften zu vereinigen“, und in Bezug auf die künstlerische Verbindung beider Elemente ist der Weg für eine weit innigere Durchdringung durch Wagner gezeigt.

Infolge dieser Wendung endlich hat eine geistvollere Auffassung der Tonkunst und ihrer Werke mehr und mehr Raum gewonnen, und wenn früher nur erst das dadurch angeregte Gefühl zum Ausdruck gelangte, wenn überhaupt die Tonkunst nur mit dem Gefühl betrachtet wurde, so ist jetzt ein Standpunkt gewonnen, auf welchem wir die Tonkunst als einen der grössten, wichtigsten Bestandteile des allgemeinen Geisteslebens erfassen lernen, durch den in den Stand gesetzt wir den geistigen Gehalt der verschiedenen Epochen in ihr erkennen und wiederfinden. Eng in Verbindung damit steht, zum Teil selbst Ausdruck dieses Umschwungs, die grosse Zahl von Schriften über Musik, welche in den letzten Jahren erschienen ist, die reiche, bisher noch nicht dagewesene Blüte in dieser Sphäre. Es ist nicht zu viel gesagt, wenn man behauptet, dass der Schwerpunkt der Gegenwart, was Tonkunst betrifft, zum Teil wenigstens, auf diesem Gebiete zu suchen ist. Schon im Eingange dieser Vorlesungen habe ich auf mehrere der wichtigsten Schriften aufmerksam gemacht, und im Verlauf der Darstellung Gelegenheit gehabt, noch andere zu erwähnen. Das meiste des bis jetzt Angeführten indes bezog sich mehr nur auf Geschichte der Musik. Aber auch in allen anderen Gebieten sehen wir die rühmlichste Thätigkeit. Auf dem Gebiet der Theorie ist, nach dem Vorgange von G. Weber und Marx, durch Hauptmann, Lobe, Weitzmann, Sechter,

Dehn, E. F. Richter, v. Oettingen und H. Riemann Bedeutendes geleistet worden. Von hervorstechender Wichtigkeit sind ferner Helmholtz' Forschungen in seiner Schrift: „Die Lehre von den Tonempfindungen, als physiologische Grundlage für die Theorie der Musik“, sowie die einschlägigen Schriften von Mach, Billert, Zamminer, A. v. Oettingen, Stumpf, Wundt, Joachim Steiner u. a. Auch für Aesthetik, das bisher so sehr vernachlässigte Gebiet, ist durch Hanslick, weiter auch durch Adolf Kullak etwas geschehen, mindestens eine gute Anregung gegeben worden. Nicht als ob das, was der erstgenannte Autor aufstellt, haltbar wäre; im Gegenteil, die meisten seiner Sätze bedürfen einer Berichtigung oder Widerlegung. Dessenungeachtet ist die Schrift durchaus nicht ohne Wert, nur dass ihre Bedeutung eine negative ist: eine gründliche Widerlegung derselben erst muss den Fortschritt bringen. Das ist aber ebenfalls ein Verdienst, denn der erste Schritt besteht immer darin, zunächst die Punkte, welche einer Untersuchung bedürfen, aufzustellen, die Fragen so zu formulieren, dass die erschöpfende Antwort eine Erweiterung der Erkenntnis enthalten muss. Später waren es hauptsächlich R. Zimmermann, Herm. Lotze, Th. Fechner, Gustav Engel, H. Ehrlich und F. v. Hausegger, welche die Aesthetik als Wissenschaft ausbauten. Ebensowenig darf hier übergangen werden, was neuerdings auf musikalisch-pädagogischem Gebiet geleistet worden ist, bald mit speziellerer Berücksichtigung des Pianoforte, bald mehr in allgemein-musikalischer Beziehung: in erstgenannter Hinsicht durch Köhler, Knorr, Riemann, Germer, Eschmann, Weckenthin, auch zum Teil durch Wieck, nur dass dieser seiner Schrift durch eine nicht glückliche, weil auf Missverständnissen beruhende Polemik geschadet hat, in letztgenannter Beziehung durch Thrämer, insbesondere durch Marx. Auch auf dem Gebiet der Theorie des Gesanges hat sich eine rege Thätigkeit gezeigt, und manches ist geschehen, so durch Sieber, Schwarz, Hauptner, Stockhausen, Hey, Friedr. Schmitt u. a., nach physiologischer Seite hin durch Merkel, durch seine „Chorübungen der Münchener Musikschule“ (3 Bde.) Franz Wüllner. Auf die reiche und umfassende Litteratur endlich, die sich um Wagner's Schriften sowohl, als auch die Kunstwerke desselben gruppiert hat, ist schon wiederholt hingewiesen worden.

Von besonderer Wichtigkeit sind die Bildungsanstalten für Musik, die Konservatorien. Bei dem Wunsche, für die Kunst etwas

zu thun, wusste man die Sache nicht anders anzugreifen, als durch Errichtung solcher Anstalten. Es war dies in der That der erste Schritt. Hierzu kam, dass schon vor längerer Zeit, schon in den 30er Jahren,*) das Bedürfnis danach sich wirklich herausgestellt hatte. Bis dahin war die Unterweisung der Kunstjünger lediglich dem Zufall anheim gegeben, und so geschah es, dass dieselben nach einer Seite hin vielleicht ausgezeichnet, nach einer anderen gänzlich vernachlässigt erschienen. Die Konservatorien waren im stande, den Unterricht mehr zu ordnen, auf eine allseitige, gleichmässige Ausbildung hinzuwirken, ein Umstand, der nicht gering anzuschlagen ist. Nicht genügen würden dieselben jedoch, wenn sie ihre Bestimmung ausschliesslich in technisch-musikalischer Bildung finden wollten. Diese ist das erste, die Grundlage, welche vor allen Dingen erreicht werden muss; aber sie ist in der Gegenwart weiter nichts als eine Grundlage. Ausserordentlich viel muss noch hinzukommen, wenn an ein Weiterschreiten gedacht werden soll. Mit Künstlern, wie gesagt, welche nur eine solide musikalische Bildung besitzen, sonst nichts, ist der Gegenwart nicht mehr gedient.

So viel zum Abschluss meiner bisherigen Betrachtungen, um das Ergebnis derselben noch bestimmter zu fixieren.

Was ich Ihnen indes soeben dargestellt habe, betrifft erst die eine Seite der Sache, die Kunst an sich und was mit derselben in unmittelbarem Zusammenhange steht. So viel nun auch hier bereits gethan wurde, so günstige Ansichten sich uns für die Zukunft eröffnen mögen, alles, was in dieser Beziehung geschehen ist, reicht allein noch keineswegs aus. Wir haben unsere Blicke noch nach einer anderen, vorhin ebenfalls schon berührten Seite zu richten, wir müssen die Hilfe anderweiter mit der Kunst nicht in unmittelbarer Beziehung stehender Mächte in Anspruch nehmen, wenn in durchaus befriedigender umfassender Weise das bezeichnete Ziel erreicht werden soll.

Ich nannte vorhin die Musik vogelfrei. Meine ganze jetzt gegebene Darstellung läuft darauf hinaus, dass zuviel noch des Zufälligen, Naturalistischen in der ganzen Entwicklung bis jetzt vorherrschend gewesen sei. So bedauerte ich auch, dass bis jetzt der Staat sich zu wenig beteiligt, die Leitung der musikalischen Angelegenheiten und die Oberaufsicht über dieselben zu wenig sich habe angelegen sein lassen.

---

*) Das Pariser Konservatorium wurde bereits 1784 gegründet. Unter den deutschen Musikschulen nahm lange Zeit das durch Mendelssohn ins Leben gerufene Leipziger Konservatorium den ersten Rang ein.

Das ist es, worauf es jetzt eben so sehr ankommt, was fast von gleicher Wichtigkeit mit dem ist, was zunächst und unmittelbar auf künstlerischem Gebiet selbst zu vollbringen ist. Soll nicht immer wieder das, was bereits errungen wurde, verloren gehen, sollen wir zu einem sicheren Fundament auch für die Kunstzustände gelangen, so muss der Staat unbedingt seinen Einfluss weiter als bisher auf dieselben ausdehnen. Natürlich ist hier nicht der Ort, auf Beantwortung dahin gehöriger Fragen ausführlicher einzugehen. Ich habe meine darauf bezüglichen Ideen in meiner Schrift: „Die Organisation des Musikwesens durch den Staat“ (Leipzig, Kahnt) näher entwickelt, und erlaube mir hier, Sie darauf aufmerksam zu machen.

So schliesse ich mit dem Wunsche, dass meine Darstellung Ihnen einige Befriedigung gewährt, Ihnen einigermassen genügt haben möge. Wollen Sie indes wenigstens das eine nicht verkennen, dass ich zum erstenmale versucht habe, den Stoff objektiv, nach seinen eigenen Entwicklungsgesetzen, zu gestalten, die Hauptgesichtspunkte dafür aufzustellen, und die Darstellung bis auf die neueste Zeit fortzuführen.

Ich war bestrebt, die Geschichte in ihrem lebendigen Flusse vor Ihren Blicken zu entfalten, und die Kritik auszuüben, die sie selbst an den Erscheinungen vollbracht hat; ich habe das Grosse und Bleibende aller Zeiten hervorgehoben, aber auch die Mängel nicht verschwiegen, welche den weitern Fortgang motivieren. Ich trete damit der früher beliebten Einseitigkeit gegenüber, welche einzelne Meister und Entwicklungsepochen bevorzugte, andere missachtete, ich bekämpfe das einseitige Hangen am Alten ebensosehr, wie einen sich überstürzenden Fortschritt, der bei einer unzulässigen Bevorzugung der Gegenwart die Vorzeit fallen lässt, wohl gar geringschätzig behandelt.

Was die Frage der Berechtigung aller neugewonnenen Ausdrucksmittel, aller neuentstandenen Formen, aller modernen Stilgattungen betrifft — und sie ist in Bezug auf die Gestaltung der Zukunft die brennendste —, so soll an dieser Stelle noch einmal darauf hingewiesen werden, dass aus den Kämpfen um das Für und Wider sich das geistig Reife unaufhaltsam Bahn brechen wird. Erwartet man von dem heutigen Publikum, dass es Palestrina, Bach und Beethoven verstehe, so verschliesse man sich nicht der Erkenntnis, dass ein künftiges neben Wagner und Liszt auch einen Mozart, Brahms und Richard Strauss zu würdigen vermag. Das Auseinanderstreben bringt neue Gegensätze, neue Kunstgebilde hervor. Mögen sie sich klären und kräf-

tigen, damit sie nebeneinander, sich ergänzend und befruchtend, dauernd Bestand haben als mannigfaltige Glieder eines umfassenden Kunstganzen.

Mit diesen Bemerkungen kann ich meine Darstellung beenden.

Indem sich jetzt das äussere Band, welches uns längere Zeit hindurch vereinigte, löst, danke ich für die Teilnahme, welche Sie durch Ihre Gegenwart bewiesen; wünschend, dass es mir gelungen sein möge, ein inneres Band, hervorgerufen durch Uebereinstimmung der Ansichten, zu knüpfen.



PERSONEN-VERZEICHNIS.

Abert 628.
Adam, C. F. A. 629.
Adam, C. A. 422.
Adam de Fulda 26. 139.
Adler, G 5.
de Ahna 631.
d'Alayrac 340. 421.
d'Albert, E. 627. 630.
Albert, H. 164. **177**.
Alboni, Marietta 461.
Albrechtsberger, J. G. 303.
Allegri, G. **58**.
Ambros, A. W. 5. 499.
Ambrosius, d. heil. **9**.
Ammerbach, E. N. 169. 171.
Anacker, A. 553.
Anfossi, P. 414.
Archilei, V. 71.
d'Astorga, E. **93**.
Attenhofer 629.
Attilio 192. 198.
Auber, D. F. E. 422. **433**.
Auer 631.
Augustinus, d. heil. 10.
Ayrer, J. 178.

Bach, Johann Sebastian 124. 190. **205**. ff.
Bach, Wilhelm Friedemann 210. **278**. 356
Bach, Philipp Emanuel 114, 209 f. 277. 356.
Bach, Johann Christoph 206. 210.
Bach, Christian 210.
Bach, Johann Ambrosius 206.
Bader, C A 461.
Baillot, P. M. F. de Salles 468.
Baini, G. 4 21. 41. 50. 54.
Baj, T. 59.
Balakireff 624.
Baldassarri 198.
Bapst 150.
Bardi, G. Graf v. Vernio **71**. 75.
Bardilla 73.
Bargiel, W. 621. 628.
Bärmann, H. F. 468.
Barnett 626
Barth 461. 630.
Bartmuss, R. 628.
Batta 631.
Bazzini, A. 545.
Becker, A. 628.
Becker, Cl. 629.
Becker, C. F. 4. 373.
Becker, Jean 631.
Becker, R. 629.
Beethoven, L v. **302** ff.
Belcke, C G. 468.
Bellermann, H. 3
Bellini, V. 440.
Benda, G. 273.
Bendel, F. 617. 628.
Benedict, J. 454.
Benevoli, O. 85.
Bennett, Sterndale 550.
Bennewitz 631.
Benoit 626. 628.
Berens, H. 629.
Berger, L. 466
Berger, W. 628.
de Beriot, Ch. A. 544.
Berlioz, H. 370. **519**. 605. 626.
Bernabei, G. 85.
Bernacchi, B. A. 106. 108. 200.
Bernhard der Deutsche 24.
Berton, H. M. 422.
Beverini, F. 68.
Billert 650.
Bird 40.
v. Biedenfeld 398.
Bitter, C. H. 4.
Bizet 626.
Blassmann, A. 617.
Blummer, M. 628.
Bodenschatz 164.
Boieldieu, A. F. **422**.
Bordoni, Faustina 191. **268**.
Borodin 624.
Borromeo, C. 44.
Bortniansky **623**.
Bossi, E. 625.
Bott, J. 454.

Brahms, J. **618**. 628. 630.
Brassin 630.
Breslaur 629.
Brixi 360.
Brockes, B. H. 187.
Brodsky 631.
v. Bronsart, H. 616, 617.
v. Bronsart, Frau 617.
Broschi, Carlo **106**. 203.
Brosig, M. 373.
Bruch, M. 628. 629. 630.
Bruckner, A **620**.
Brüll 627. 628.
v. Bülow, H. 384. 597. **614**.
Bungert, A. 627. 630.
Buononcini 192.
Burmester 631.
Burney 59. 77.
Bury, Agnese 461.
Busoni 629. 630.
Buxtehude 207.

Caccini, G. **70**. **71**. 73. 75. 81.
Caldara, A. 119.
Calvisius, S. 158.
v. Calzabigi 245.
Cambert, R. 234.
Carreño, Th. 630.
Carestini, G. 202.
Carissimi, G. **86**.
Carl, Henriette 461.
Carus, C. G. 632.
Catalani, Angelica 461.
Catel, C. S. 422.
del Cavaliere, E. **76**. 82.
Cavalli 87.
Cesti 87.
Chamberlain, H. St. 5. 597.
Chelard, A. H. 455.
Cherubini, M. L. C. 340. **361**. 423.
Chopin, Fr. **515**. 605. 626.
Chrysander, Fr. 4. 109. 190.
Ciccio di Majo 414.
Cimarosa, D. 97. 414.
Clari, G. M. 119.
Clementi, M. **465**.
Colonna, P. 119.
Commer, F. 4.
Conradi, D. 189.
Corelli, A. **110**.
Cornelius, P. **615**. 629.
Corsi, J. 75.
Cossmann 617. 631.
Couperin, Fr. 173.
Cousser (Kusser) 182.
Cowen 626.
Cramer, J. B. 465.
Cruvelli, Sophie 461.
Cui, C. 624.
Curschmann 630.
Curti, F. 627.
Cuzzoni, F. 199.

Czernohorsky 360.
Czerny, C. 114. 464.

Damrosch 617.
Dargomyski 624.
David, Fel. 626.
David, Ferd. 545. 631.
Davidoff 631.
Dehn 4. 626. 650.
Deiters 5.
Delibes 626.
v. Dittersdorf, Ditters 275. 398.
Döhler, Th. 544.
Doles, J. F. 358.
Doni, G. B. **72**.
Donizetti, G. 440.
Donzelli, D. 415.
Doppler 454.
Döring 629.
Dorn, H. 454.
Dotzauer, J. J. F. 545.
Dräseke, F. 597. **616**. 628. 629.
Dreyschock, A. **544**.
Dufay, W. 21.
Duni 100. 255.
Duprez, A. 461.
Durante, F. **90**. 100.
Durastanti, Sängerin 198.
Dussek, F. 467.
Dvorák, A. **624**. 629. 630.

Eccard, J. **159**.
Eckerlin, Sgra. 416.
Ehrlich 650.
Eitner, R. 5.
Engel, D. H. 374. 383.
Engel, G. 650.
Ernst, H. 545.
Ernst II., Herzog von Sachsen-Coburg 454.
Erythräus, G. 158.
Eschmann 629. 650.
Esser, H. 454. 628.
Essipoff 630.
Ett, C. 361.
Eybler 361.

Faiszt 373.
Fasch, C. F. Chr. 359.
v. Fassmann, Sängerin 461.
Fechner, Th. 650.
Feo 100.
Ferri, B. 106.
Fesca, F. E. 454. 463. 630.
Festa, C. 26.
Fichtner-Erdmannsdörffer, P. 630.
Field, J. 466.
Finck, H. 26. 139.
Fink, G. W. 18. 78. 559.
Fischer, M. G. 373.
Fischer, K. A. 373.
Fleischer, O. 5.
v. Flotow, F. 454.

Fodor, Josephine 461.
de Fontaine, Mortier 543.
Forkel, J. N. 258.
Franco von Köln 15.
Franck, C. 625.
Frank, M. 164.
Franz, R. 365. **536**. 626. 630.
Frescobaldi 115.
Friedheim 630.
Froberger 115.
Fuchs 454.
Fuhrmann 182.
Fürstenau, A. B. 468.
Fux, J. J. 359.

Gabrieli, A. 116. 158.
Gabrieli, G. **117**. 158.
Gade, N. W. **547**. 606. 628. 629.
da Gagliano, M. **83**.
Galilei, V. 72.
Gassmann, F. L. **359**.
Gellert 358.
Geminiani 111.
Germer 629. 650.
Gernsheim 629.
Gesius 158.
Giacobbi, G. 83.
Glasenapp 5. 597.
Gläser, F. G. 455.
Glinka, M. 551. 606. 624.
v. Gluck, Chr. W. **243**.
Goldmark 627. 628.
Goltermann 631.
Gossec 421.
Gottschalg 617.
Götz, H. 627.
Götze, Prof. 461. **617**.
Goudimel, C. **41**. 46.
Gounod **625**.
Gouvy 626. 628.
Grädener 628.
Gramann 627.
Graun, C. H. **268**. **272**. 357.
Greco, G. 93. 104.
Gregor der Grosse **10 ff**.
Grell 628.
Grétry, A. E. M. 255. 340. 421.
Grieg, E. **624**. 629.
Griepenkerl, W. R. 479. 521.
Grimm 621. 628.
Grisi, Giulietta 461.
Grünfeld, A. 630.
Grützmacher, Fr. 631.
Guglielmi 414.
Guido von Arrezzo 13.
Gurlitt 628. 629.
Gyrowetz, A. 397. **463**.

Haberl 4.
Haizinger, A. 461.
de la Hale, A. 16. 18.
Halévy, J. F. 422.
Halir 631.
Händel, G. Fr. 63. 173. 185. **191**.
Handrock 629.
Hanslick 620. 643. 650.
Hartmann, J. P. E. 547. 624.
Hasse, J. A. 199. **268**.
v. Hasselt-Barth, Frau 461.
Hassler, H. L. **158**.
Haupt, M. **373**.
Hauptmann, M. 365. 649.
Hausegger 628. 650.
Haydn, J. **282**. 314. 360.
Heermann, Frl. 631.
Hegar 628. 629.
Heinefetter, Sabine 461.
Heinse, W. 59. 93.
Heller, St. **517**.
Hellmersberger, E. 631.
Helmholtz 650.
Hensel, S. 5.
Henselt, A. 543.
Herbeck 629.
v. Herder, J. G. 259.
Hermstedt, J. S. 468.
Herold, L. J. E. 422.
Herz, H. 467.
Herzogenberg **629**.
Hesse, A. 373.
Hey 650.
Heymann 630.
Hilf 631.
Hilgenfeld, C. L. 381.
Hiller, J. A. 270. 274. 359.
Hiller, F. 383. 454. 543. **549**. 628.
Himmel, H. 397.
Hinrichs 597.
Hirsch 629.
Hirschbach, H. 551.
Hirschfeld, Frau 617.
Hoffmann, E. T. A. 556.
Hoffmeister, F. A. 463.
Hofmann, H. 627. 629. 630.
Holländer 631.
Holstein 627.
Homilius, G. A. 358.
Hoven 454.
Huber 627. 628. 629.
Hucbaldus (Uchubald) 12.
Hummel, J. N. 397. 461.
Humperdinck, E. 627.

Jadassohn 629.
Jähns 4.
Jahn, O. 4.
Jensen 621. 628. 630.
Joachim, J. 617. 621. 630.
Jomelli, N. **98**.
Josquin, s. de Prés. **25**. 43.
Isaac, H. 152.
Isouard, N. 421.

Kahn, R. 628. 630.
Kalkbrenner, Fr. W. 467.
Kalliwoda, J. W. 454. 468. 552.
Kandler, F. S. 4.
Karasowski 5.
Karl der Grosse 12.
Keiser, R. **183.**
Kerl, J. K. 170.
Kiel, Fr. 366. 628. 629.
Kienzl 627.
Kiesewetter, R. G. 8 ff. u. a. O.
Kirchner 621. 628. 630.
Kittl, J. F. 454. 553.
Kjerulf, H. 625. 629.
Kleeberg, Kl. 630.
Klein, B. 362.
Klengel, A. 466.
Klengel, Jul. 631.
Klindworth 616. 617.
Klughardt, A. 627. 628.
Knorr 650.
Koczalski 630.
Köhler, L. 597. 629. 650.
Körner 373.
Kraus-Wranitzky, Frau 461.
Krause, A. 629.
Krause, K. C. F. 54. 270.
Krebs, C. A. 454.
Krebs, Mary 630.
Kreissle, H. 4.
Krejci 373.
Kremser 629.
Kretzschmer 627. 629.
Kreutzer, C. 397. 455.
Kreutzer, R. 468.
Krug, A. 629.
Kücken, Fr. W. 454. 630.
Kuhnau, J. 174. 208.
Kühner 629.
Kullak, A. 544. 629. 650.
Kummer, F. A. 545.

Lablache, L. 415. 461.
Lachner, F. 454. 553. 628. 629. 630.
Lachner, J. 553.
Lachner, V. 454, 553.
Lacombe, L. 543. 626.
Ladegast 375.
Lafont, C. P. 468.
Lalo, Ed. 626.
Lamond 630.
Lange 626.
Langhans 5.
Lassen, E. 616. 617. 627. 630.
de Lassus, Orlandus **28.** 41. 53. 159.
Laub 631.
Laurencin, Graf 360.
Lauterbach 630.
Lebert 629.
Lecocq 626.
Lens 5.
Leo, L 91.
Léonard, H. 545.
Leoncavallo 625.
Leonhard, E. 383.
Leschetitzky 629.
Lessing, G. E. 260.
Lind, Jenny 461.
Lindner, E. O. 183.
Lindpaintner, P. 455.
Lipinski, C. 468.
Liszt, F. 5. 371. 374. 384. 541. 597. **599.** 626. 629. 630.
Litolff, H. 454. 543.
Lobe, J C. 454. 521. 649.
Locatelli, P. 114.
Lohmann, P. 511.
Lortzing, A. 455.
Löschhorn 629.
Lotti, A. **117.**
Lotze 650.
Louis Ferdinand, Prinz 467.
Louis, R. 597
Löwe, C. 362 **487.**
Löwe, Sophie 461.
Lully, J. B. **235.**
Luther **128. 140.**
Lütjens 181.
Lutzer, Jenny 461.
Lux 454.
Lwoff, A. 454.

Mach 650.
Mackenzie 626.
Mahler, G. 624.
Mahu, St 26. 139.
Maillart 626.
Malibran, Maria Felicitas 461.
Mangold, C. A. 383 454.
Mannstein, H. F. 103.
Mantius, Ed. 461.
Mara, Gertrud Elisabeth 275.
Marcello, B. 118.
Marchand J. L. 207.
Marchettus von Padua 16.
Marenzio, L. **65.**
Mario 461.
Markull, Fr. W 383. 454.
Marschall, S. 158.
Marschner, H **409.**
Martin, V. 293
Martini, P. 63. 271.
Martucci 625.
Marx, A. B. 4. 383. 559. 626. 649. 650.
Mascagni 625.
Mason 617.
Mattheson, J. 173. **185.**
Matti, F. 198.
Maurer, L. W. 468.
Mayer, C. 467.
Mayr, S. 414.
Mayseder, J. 468.
Mederitsch (genannt Gallus) 397.

Méhul, E. H. **425.** 463.
Meinardus, L. 383. 628.
Mendelssohn, A. 627. 629.
Mendelssohn-Bartholdy 365. 379. 383. 467. **490.** 543. 626. 629. 630.
Menter, J. 545.
Menter, Sophie 630.
Merian, H. 5.
Merk, Cellist 545.
Merkel 373. 650.
Mertke 629.
Metastasio 244. 429.
Meyer-Dustmann, Frau 461.
Meyerbeer, J. **434.**
Milanollo 631.
v. Milde 461.
v. Milde, Frau 461.
Milder-Hauptmann, Pauline Anna 461.
Millöcker 626.
Minnesänger 17.
Mitterwurzer 461.
Mitzler, L. C. 209.
Mizler 173.
Molique, B. 468
Monsigny 255. 340 421.
Monteverde, C. 83.
de Morales, C 28.
Moriani, N. 461.
Moritz, Landgraf von Hessen 164.
Moscheles, I. 464.
Möser, Violinist 545.
Moskowski 629.
Mozart, L. 59. **286 ff.**
Mozart, W. A 262. **290.** 314.
Muffat, Th. 173.
Müller, A. E 464.
Müller, Franz 597.
Müller, Carl 545.
Müller, Iwan 468
Müller, Wenzel 277.
de Munck 631.
Munzinger 629.
de Muris, J. 16.
Mussorgski 624.
Mysterien 18 u. ff

Nanini, G. M. 46. **58.**
Nardini, P. 113.
Naumann, J. G 113. 268. **270.** 359.
Nessler 627.
Ney, Jenny 461.
Nicodé 628.
Nicolai, O. 454.
Niecks 5.
Niemann, A. 461.
Nietsche 597.
Nohl, L. 5. 597.
Normann-Neruda 631.
Notker der Stammler 143.

Ockenheim (Ockeghem), J. **23.**
Oettingen 650.
Offenbach, J. 454. 626.
Ole Bull 468.
Ondricek 631.
Onslow 463. 553.
Opitz, Martin, v. Boberfeld 75. 179.
Organi, A. dagli, s. Sguarcialupo 24.
Osiander, L. 157. 162.
Otto, J. 629.

Pabst, J. 454.
Pachelbel, J. 170.
Paderewski 629. 631.
Paer, F. 414.
Paesiello, G. 97. 414.
Paganini, N. 542.
Palestrina (Giovanni Pierluigi) 45 ff.
Parish-Alvars 544.
Parry 626.
Pasta, Giuditta 461.
Pauer, M. 630.
Paulmann, C. 26.
Pergolesi, G. B. **100.**
Peri 71. 73. 75. 82.
Perosi 625.
Petri 631.
Petrucci, O. 25.
Pfitzner, H. 627.
Pflughaupt 617.
Pflughaupt, Frau 617.
Philidor 255. 340 421.
Piccini, N. 92. 252. **413.**
Pischek, J. B. 461.
Pischna 629.
Pistocchi, F. A. 106. 108.
Pleyel, J. 463.
Pleyel, F. D. 543.
Plüddemann 629.
Pohl, R. (Hoplit) 597.
Pohl, C. F. 4.
Pollini, F. 467.
Popper 631.
Porges, H. 617.
Porpora, N. 108.
Porta, C. 116.
Postel 192.
Prätorius, H. 158.
Prätorius, M. **164.** 169. 173.
de Prés, J. 25.
Prill 631.
Proske, K. 4.
Pruckner, D. 617.
Prume, F. 545.
Pugnani, G. 113.
Pugno, R. 630.
Purcell, H. 195.

Quagliati 83.
Quanz, J. J. 112.
Queisser, Posaunist 468.
Quinault, P. 237. 429.

Radecke, R. 628. 630.
Raff, J. 383. 597. **613.** 628.
Ramann, L. 5. 612.
Rameau, J. P. 253.
Rappoldi 631.
Ratzenberger, Th. 617.
v. Redern, Graf 454.
Reichardt, F. 276. 555.
Reichardt, J. F. 258.
Reincken, J. A. 206.
Reinecke, C. **551.** 628. 629. 630.
Reinken (Reinike), J. A. 181.
Reisenauer 630.
Reinthaler, C. 383.
Reiser, Dr. 182
Reissiger, C. G. 383. 455. 552.
Rellstab, L. 501. 559.
Remmert, M. 630.
Reubke 617.
Reyer, E. 625.
Rezmcek 627.
Rheinberger, J. 628. 629.
Rheinthaler 627.
Riario, R. 68.
Richter, H. 577.
Richter, E. F. 628. 650.
Riedel, K. 617.
Riehl, H. W. 277.
Riemann, 5. 629. 650.
Ries, F. 454. 480.
Rietz, J. **550.** 629.
Righini, V. 414.
Rimsky-Korsakoff 624.
Rink, Chr. H. 373.
Rinuccini, O. 75. 83. 178.
Risler 630
Ritter, A. G. 373. 377.
Ritter, A. 616.
Ritter, C. 621.
Rochlitz, Fr. 2. 4. 555.
le Rochois, Mlle. 236.
Rode, P. 468.
Roger 461.
Rolle, J. H. 357.
Romberg, A. 463.
Romberg, B. 468.
Ronger 626.
de Rore, C. 116.
Rosenhain 454.
Rosenthal 630.
Rosetti 463.
Rossini, G. **415.**
Rousseau, J. J. 254.
Rubini, G. B. 415. 461.
Rubinstein, A. 383. 605. **622.** 630.
Rudhardt 629.
Rüffer 628.
Rudorff 628.
Rupff, C. 150.

v. Sabinin, Frl. 617.
Sacchini 97. 414.
Sahla 631.
Saint Saëns 626. 629.
Salieri, A. 251. 256. 293. 340. **423.**
Saloman, S. 454.
Sammartini, G. B. 244.
Santarelli 59.
Sarasate 631.
Sarti, G. 414.
Sauer 630.
Sauret 631.
Scarlatti, A. **89.** 114 f. 268.
Scarlatti, D. **114.**
Scarlatti, G. 114.
Scharwenka, Ph. 628.
Scharwenka, X. 628.
Schechner, Nanette 461.
Scheidemann, D. 158.
Scheidt, S. 169.
Schelle, E. 5. 11. 76.
Schellenberg, H. 373.
Schilling, M. 627.
Schindelmeisser, L. 454.
Schlösser, L. 454.
Schmid, A. 4.
Schmidt, B. 169.
Schmidt, G. 454.
Schmitt, A. 464.
Schmitt, Fr. 650.
Schneider, F. 362. 382
Schneider, J. 373.
Schoberlechner, Sophie 461.
Scholz 628.
Schott, G. 181. 185.
Schradieck 631.
Schreck, G. 628. 629.
Schrem 4.
Schröder, A. 631.
Schröder, K. 631.
Schröder-Devrient, Wilhelmine 461. 572.
Schubert, Franz, Komp. **480.** 626. 629. 630.
Schubert, Franz, Viol. 545.
Schuberth, C. 545.
Schulhoff, J. 544.
Schulz 628.
Schultz 629.
Schumann, G. 628.
Schumann, R. 369. 383. **498.** 626. 629. 630.
Schumann, Clara 543. 630.
Schunke, Familie 468.
Schütt 629.
Schütz, H. 75. **165.** 177.
Schuré, Ed. 597.
Schwarz 650.
Schweitzer, A. 274.
Scraup 454.
Sebastiani, J. 220.
Sechter 649.
Seifriz 617
Senesino 107. 198.
Senfl, L. 28. **152.**

Senkrah 631.
Serow 624.
Servais, A. F. 545.
Sguarcialupo, A. 24.
Sieber 650.
Silbermann 209.
Siloti 630.
Sinding, Chr. 625. 629.
Singer, E. 631.
Singer, O. 617.
Sitt 631.
Sivori, C. 545.
Smetana 624.
Sobolewski, E. 454. 617.
Sontag, Henriette 461.
Speidel 629.
Spitta 4.
Spohr, L. **403.** 463. 468. **552.**
Spontini, G. 340. **426.**
Stade 373.
Stadler, M. 360.
Stahr 597.
Stanford 626.
Staudigl, J. 461.
Stavenhagen 630.
Steffani 183.
Steibelt, D. 465.
Steiner, J. 650.
Stobäus, J. 164.
Stockhausen 650.
Stöltzel, G. H 356.
Stradella, A. 87.
Strauss, Joh. 626.
Strauss, Rich. 630.
Strozzi, G. 234.
Sullivan 626.
Stumpf 650.
Suppé 454. 626.
Svendsen 625.

Tallis, T. 40.
Tamburini, A. 461.
Tappert 597.
Tartini, G. **111.** 271. 468.
Taubert, W. 454. 467. **630.**
Tausig, C. 617.
Tayer 5.
Telemann, G. P. **186.**
Teradeglias **98.**
Thalberg, S. 544.
Theile 181.
Theodald von Arezzo 14.
Thibaut, A. Fr. J. 3. 54.
Thibaut, König von Navarra 17.
Thiele 373.
Thomas 373. 625.
Thrämer 650.
Thuille, L. 627. 628. 629.
Tichatschek, J. A. 461.
Tinel 626. 628.
Tomaschek, J. W. 361. **464.**
Töpfer 373.
Traetta 97. 414.
Troubadours 17.
Tschaikowsky, P. **623. 629. 630.**
Tschirch, W. 629.
Tua, Th. 631.
v. Tucher, Freih. 4. 52.
Tuma 360.

Uhlig, Th. 597.
Uhlrich, 545.
Ulibischeff, A. 4. 53. 295.
Ungher, Caroline 461.

Veit, W. H. 553.
da Venosa, G. 63.
Verdi, G. 625. 628.
Verhulst, J. J. H. 551.
Viadana, L. 86. 105.
Viardot-Garcia, Pauline 461.
Vierling, G. 366. 628.
Vieuxtemps, H. 545.
da Vinci, L. 97.
della Viola, A. 69. 116.
Viotti, G. B. 468.
Vitellozzi, Vitellozo 44.
da Vittoria, T. L. **59.**
Vivaldi 111.
Vogler, G. J. 406.
Volkmann, R. **622.** 628.
Volumier, J. B. 207.

Wagner, R. 5. 369. **570.** 626.
Wagner, Johanna 461.
Wagner, S. 627.
Walliser 164.
Walter, J. 28. 150 f.
Wasielewzki 5. 499.
v. Weber, C. M. **405.** 465.
v. Weber, Max Maria 4.
Weber, G. 559. 649.
Weckenthin 650.
Weigl, J. 340 **397.**
Weingartner 627.
Weinzierl 629.
Weisse, Chr. H. 62.
Weisse, Chr F. 274.
Weissheimer 616.
Weitzmann 649.
Werstowski 623.
Wieck, Fr. 498. 650.
Wietrowetz 631.
Wild, C. 461.
Wieniawski 631.
Wilhelmy 630.
Willaert, H. **27.** 116.
Willmers, R. H. 544.
Wilm 629.
v. Winter, P. 340. **396.**
Winterberger, A. 373. 617. **630.**
v. Winterfeld, C. 3. 54. **145 ff.**

Wolf, E. W. 275.
Wolf, Hugo 630.
Wölfl, J. 464.
Wolfram, J. W. 454
Wolfrum, Ph. 628.
H. v. Wolzogen 597.
Woyrsch 628.
Wranitzky, P. 463.
Wüllner, Fr. 650.
Wundt 650.

Ysage 630.

Zach 360.
Zamminer 650.
Zarlino 116. 234.
Zellner, L. A. 371.
Zelter, C. Fr. 485.
Zenger 628.
Zeno, A. 429.
Zimmermann 467. 650.
Zingarelli, N. 415.
Zöllner, C. 629.
Zöllner, H. 627. 629.
Zumsteeg, J. R. 340. **396.**
Zumpe 577.



DRUCKFEHLER-VERZEICHNIS.

S. 11. Zeile 16 v. o. lies Kiesewetter (statt Kiseweter).
S. 14. Zeile 5 v. o. lies Theodald (statt Theobald).
S. 27. Zeile 16 v. u. 1562 (statt 1563).
S. 117. Giovanni Gabrieli gest. 1613 (statt 1612).
S. 177. Zeile 12 v. u. lies 1672 (statt 1652).
S. 252. Zeile 10 v. o. bies Bailly (statt Baillet).
S. 361 nach Zeile 2 v. o. einzuschalten: Eybler (1765 bis 1846), Hofkapellmeister in Wien, Schüler von . . .
S. 405. Zeile 3 v. u. lies Dezember (statt November).
S. 407. Zeile 12 v. u. lies 1821 (statt 1822).
S. 414. Zeile 16 v. o. lies 1756 (statt 1766).
S. 483. Anmerkung Zeile 1 lies über (statt üder).
S. 483. Anmerkung Zeile 2 lies Kreissle (statt Kneissle).
S. 546. Anmerkung Zeile 2 lies hat (statt hät).

Druck von Paul Dünnhaupt Cöthen i. Anh.

